Augusto Boal

Teatro del oprimido 1

Teoría y práctica

Traducción de
Graciela Schmilchuk



Primera edición, México, 1980
Traducida de la edición francesa
publicada por François Maspero
Cuarta edición, México, 1989

Portada: Elena Pego, según la maqueta de
Ana Elena Pérez

DISTRIBUIDO EN FORMA EXCLUSIVA
POR EDITORIAL PATRIA, S.A. DE C.V.
San Lorenzo No. 160
Col. Esther Zuno de Echeverría
Delegación: Iztapalapa
C.P. 09860, México, D.F.

ISBN: 968-429-183-3
Impreso en México/*Printed in Mexico*

Para mi hijo Fabián Silbert y
para
Andrea, Karina y Pablo Galak

Índice

Explicación

Este libro intenta mostrar que todo el teatro es necesariamente político, porque políticas son todas las actividades del hombre y el teatro es una de ellas.

Quienes intentan separar el teatro de la política tratan de inducirnos a un error, y ésta es una actitud política.

En este libro pretendo, igualmente, ofrecer algunas pruebas de que el teatro es un arma. Un arma muy eficiente. Por eso es que hay que pelear por él. Por eso, las clases dominantes intentan, en forma permanente, adueñarse del teatro y utilizarlo como instrumento de dominación. Al hacerlo, cambia el concepto mismo de lo que es "teatro". Pero éste puede, igualmente, ser un arma de liberación. Para eso es necesario crear las formas teatrales correspondientes. Hay que cambiar.

Esta obra trata de mostrar algunos de estos cambios fundamentales y las respuestas populares que motivaron. "Teatro" era el pueblo cantando al aire libre: el pueblo era el creador y el destinatario del espectáculo teatral, que podía entonces llamarse teatro ditirámbico. Era una fiesta de la que todos podían participar libremente. Vino la aristocracia y estableció divisiones: algunas personas irán al escenario y sólo ellas podrán actuar, las demás se quedarán sentadas, receptivas, pasivas: éstos serán los espectadores, la masa, el pueblo. Y para que el espectáculo pueda reflejar eficientemente la ideología

dominante, la aristocracia establece otra división: algunos actores serán los protagonistas —aristócratas— y los demás serán el coro, de una forma o de otra simbolizando la masa. El *sistema trágico coercitivo de Aristóteles* nos enseña el funcionamiento de este tipo de teatro.

Después vino la burguesía y transformó a estos protagonistas: dejaron de ser objetos de valores morales, superestructurales, y pasaron a ser sujetos multidimensionales, individuos excepcionales, igualmente apartados del pueblo, como nuevos aristócratas: ésta es *la poética de la "virtú"* de Maquiavelo.

Bertolt Brecht responde a estas poéticas y convierte el personaje teorizado por Hegel de sujeto-absoluto otra vez en objeto. Pero ahora se trata de objeto de fuerzas sociales, no ya de los valores de las superestructuras. El ser social determina el pensamiento y no viceversa.

Para completar el ciclo, faltaba lo que se está dando actualmente en tantos países de América Latina: la destrucción de las barreras creadas por las clases dominantes. Primero se destruye la barrera entre actores y espectadores: todos deben actuar, todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad. Es lo que cuenta *una experiencia de teatro popular en el Perú*. Luego, se destruye la barrera entre protagonistas y coros: todos deben ser, a la vez, coro y protagonistas: es el *sistema comodín*. Así tiene que ser *la poética del oprimido*: la conquista de los medios de producción teatral.

AUGUSTO BOAL,
Buenos Aires, julio
de 1974

Primera parte: Poética del oprimido

Al principio, el teatro era el canto ditirámbico: el pueblo libre cantando al aire libre. El carnaval. La fiesta.

Después, las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron sus muros divisorios. Primero, dividieron al pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separó los protagonistas de la masa: ¡empezó el adoctrinamiento coercitivo!

El pueblo oprimido se libera. Y otra vez se adueña del teatro. Hay que derrumbar los muros. Primero, el espectador vuelve a actuar: teatro invisible, teatro foro, teatro imagen, etc. Segundo, hay que eliminar la propiedad privada de los personajes por los actores individuales: sistema comodín.

En estos dos ensayos se muestran algunos de los caminos a través de los cuales el pueblo reasume su función protagónica en el teatro y en la sociedad.

I. Una experiencia de teatro popular en Perú

Esta experiencia fue realizada con la inestimable colaboración de Alicia Saco, dentro del programa de la Operación Alfabetización Integral (ALFIN), dirigida por Alfonso Lizarzaburu, y con la participación, en los diversos sectores, de Estela Liñares, Luis Garrido Lecca, Ramón Vilcha y Jesús Ruiz Durand, en agosto de 1973, en las ciudades de Lima y Chaclacayo. El método de alfabetización utilizado por ALFIN estuvo, naturalmente, inspirado en Paulo Freire.

Buenos Aires, marzo de 1974.

En 1973, el gobierno revolucionario peruano inició un plan nacional de alfabetización denominado Operación Alfabetización Integral, con el objetivo de erradicar el analfabetismo en un plazo aproximado de cuatro años. Se supone que en Perú hay entre 3 y 4 millones de analfabetos o semianalfabetos, en una población de 14 millones de personas.

En todas partes, enseñar a un adulto a leer y escribir es un problema difícil y delicado. En el Perú lo será todavía más por el enorme número de lenguas y dialectos que hablan sus habitantes. Según estudios recientes, se calcula que existen por lo menos 41 dialectos de las dos lenguas principales, además del castellano, que son el quechua y el aymará. Investigaciones hechas en la provincia de Loreto, al norte del país, llegaron a constatar la existencia de 45 lenguas distintas en esa región. Cuarenta y cinco *lenguas*, no solamente simples dialectos. Y eso que la provincia es, quizá, la menos poblada del país.

Esta enorme variedad de lenguas facilitó, tal vez, la comprensión, por parte de los organizadores de la Operación Alfabetización Integral (ALFIN), de que los analfabetos no son personas "que no se expresan": sencillamente son personas incapaces de expresarse en *un* determinado lenguaje, que es la lengua castellana. Todos

los idiomas son "lenguajes", pero hay infinidad de lenguajes que no son idiomáticos. Hay muchos lenguajes además de las lenguas habladas o escritas. El dominio de un nuevo lenguaje ofrece una nueva forma de conocer la realidad y de transmitir ese conocimiento a los demás. Cada lenguaje es absolutamente insustituible. Todos los lenguajes se complementan en el más perfecto y amplio conocimiento de lo real.

Partiendo de este presupuesto, el proyecto ALFIN contemplaba dos puntos esenciales:

1) alfabetizar en la lengua materna y en castellano, sin forzar el abandono de aquélla en beneficio de ésta;
2) alfabetizar en todos los lenguajes posibles, especialmente artísticos, como el teatro, la fotografía, los títeres, el cine, el periodismo, etcétera.

La preparación de los alfabetizadores, elegidos en las mismas regiones adonde se pretendía alfabetizar, se desarrollaba en cuatro etapas, según las características específicas de cada grupo social:

1) barriadas o pueblos jóvenes, que corresponden a nuestras "villas miserias" (cantegril, favela, ciudades perdidas);
2) regiones rurales;
3) regiones mineras;
4) regiones donde se presentan problemas de lenguas maternas que no son el castellano, y que incluyen al 40% de la población. De este 40%, la mitad está constituida por ciudadanos bilingües que aprendieron el castellano después de dominada su propia lengua materna. La otra mitad no habla el castellano.

El Plan Alfin está todavía en sus comienzos y es demasiado pronto para evaluar sus resultados. Lo que me propongo hacer en este trabajo es un relato de mi participación personal en el sector de teatro, y de todas las experiencias que hicimos considerando el *teatro como lenguaje* apto para ser utilizado por cualquier persona, tenga o no aptitudes artísticas. Intentamos mostrar en la práctica cómo puede el teatro ser puesto al servicio de los oprimidos para que éstos se expresen y para que, al utilizar este nuevo lenguaje, descubran también nuevos contenidos.

Para que se entienda esta *Poética del oprimido* es necesario tener presente su principal objetivo: transformar al pueblo, "espectador", ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en actor, en transformador de la acción dramática. Espero que queden claras las diferencias: Aristóteles propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que éste actúe y piense en su lugar; Brecht propone una poética en la que el espectador delega poderes en el personaje para que actúe en su lugar, pero se reserva el derecho de pensar por sí mismo, muchas veces en oposición al personaje. En el primer caso se produce una "catarsis"; en el segundo, una "concientización". Lo que propone la *Poética del oprimido* es la acción misma: el espectador no delega poderes en el personaje ni para que piense ni para que actúe en su lugar; al contrario, él mismo asume su papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, debate proyectos de cambio —en resumen, se entrena para la acción real—. En este caso puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero seguramente es un "ensayo" de la revolución. El espectador liberado, un hombre íntegro, se lanza a una acción. No importa que sea ficticia; ¡importa que sea una acción!

Pienso que todos los grupos teatrales verdaderamente revolucionarios deben transferir al pueblo los medios de producción del teatro para que el pueblo mismo los utilice. El teatro es un arma y es el pueblo quien la debe manejar.

Pero ¿cómo hacer esta transferencia? Doy un ejemplo de lo que hizo Estela Liñares, la encargada del sector de fotografía del Plan Alfin.

¿Cuál sería la vieja manera de utilizar la fotografía en un plan de alfabetización? Sin duda, fotografiar cosas, calles, personas, panoramas, negocios, etc., y después mostrar esas fotos y discutirlas. ¿Pero quién las tomaría? Los instructores, capacitadores o alfabetizadores. En cambio, cuando se trata de entregar al pueblo los medios de producción, hay que entregarle, en este caso, la cámara. Así se hizo en Alfin. Se entregaba una cámara a las personas del grupo que se estaba alfabetizando, se les enseñaba su manejo y se les proponía:

> Nosotros les vamos a hacer preguntas. Para eso les vamos a hablar en español. Y ustedes nos tienen que responder. Pero no pueden hablar en español: tienen que hacerlo en "fotografía". Nosotros les preguntamos cosas en la lengua castellana, que es un lenguaje. Ustedes nos responden en la fotografía, que es también un lenguaje.

Las preguntas que se hacían eran muy sencillas, y las respuestas, es decir, las fotos, eran después discutidas por el grupo. Por ejemplo, cuando se les formuló la pregunta "¿Dónde vive usted?", se recibieron fotos-respuestas de los siguientes tipos:

1) Una foto mostrando el interior de una choza: en Lima prácticamente nunca llueve y por eso las chozas se hacen con esteras en lugar de paredes y techos. En general tienen un solo ambiente que sirve de cocina, sala y dormitorio; las familias con hijos viven en la mayor promiscuidad y es muy frecuente que los hijos menores asistan a las relaciones sexuales de sus padres, lo que hace muy común que hermanos y hermanas de 10 o 12 años tengan relaciones sexuales entre ellos, simplemente para imitar a sus padres. Una foto que muestre el interior de una choza responde plenamente a la pregunta *¿Dónde vive usted?* Todos los elementos de cada foto tienen su significado especial, que debe ser discutido por el con-

junto: los objetos enfocados, el ángulo desde el cual se toma la foto, la presencia o ausencia de personas en ella, etcétera.

2) Para responder a la misma pregunta un hombre sacó una foto de la orilla del río. La discusión aclaró su significado: el río Rimac, que cruza Lima, crece mucho en ciertas épocas del año. Esto hace muy peligrosa la vida en sus orillas, ya que es frecuente el derrumbe de chozas con la consecuente pérdida de vidas humanas. Es muy común también que los niños se caigan al río mientras juegan y cuando suben las aguas es muy difícil salvarlos. Cuando un hombre responde a la pregunta con esta foto, está expresando toda su angustia: ¿cómo podrá trabajar en paz si tal vez su hijo se está ahogando en el río?

3) Otro hombre sacó una foto de una parte del río donde los pelícanos acostumbran acudir a comer basura cuando hay hambruna; los hombres, igualmente hambrientos, capturan a los pelícanos, los matan y los comen. Mostrando esa foto, el hombre expresaba, con gran riqueza lingüística, que vivía en un lugar donde se bendecía el hambre, porque ésta atraía a los pelícanos que saciaban su propia hambre.

4) Una mujer que acababa de emigrar de un pequeño pueblo del interior respondió con una foto de la calle principal de la barriada: de un lado de la calle vivían los antiguos habitantes limeños, del otro los que procedían del interior. De un lado, los que veían sus empleos amenazados por los recién llegados; del otro, los pobres que todo lo habían dejado atrás en busca de trabajo. La calle dividía a esos hermanos igualmente explotados, que se encontraban frente a frente, como si fueran enemigos. La foto ayudaba a constatar su semejanza: miseria de los dos lados. Las fotos de los barrios elegantes mostraban quiénes eran los verdaderos enemigos. La foto de la calle divisoria mostraba la necesidad de reorientar la violencia. . . El examen de la foto de su calle ayudaba a la mujer a comprender su propia realidad.

5) Un día un hombre sacó la foto del rostro de un niño, para responder a la misma pregunta. Claro, todos pensaron que el hombre se había equivocado y le reiteraron la pregunta:

> Usted no comprendió bien; lo que queremos es que nos muestre dónde vive usted. Saque una foto y muéstrenos dónde vive. Cualquier foto: la calle, la casa, la ciudad, el río. . .
> —Aquí está mi respuesta. Aquí vivo yo.
> —Pero si es un niño. . .
> —Mire su rostro: hay sangre. Este niño, como todos los demás que habitan por acá, viven amenazados por las ratas que pululan en toda la orilla del Rimac. Los perros protegen a los niños, atacando a las ratas y haciéndolas huir. Pero hubo una epidemia de sarna y la Municipalidad anduvo por acá capturando a muchos perros y se los llevó. Este niño tenía un perro que lo cuidaba. Durante el día sus padres se iban a trabajar y él se quedaba con el animal. Ahora ya no lo tiene. Hace unos días, cuando usted me preguntó dónde vivía yo, las ratas habían venido mientras el niño dormía y le habían comido una parte de la nariz. Por eso hay tanta sangre en su rostro. Mire la foto: ésta es mi respuesta. Yo vivo en un lugar donde cosas como ésta todavía ocurren. . .

Yo les podría escribir una novela sobre los niños de las barriadas del río Rimac; pero sólo en fotografía, y en ningún otro lenguaje, se podía expresar el dolor de aquellos ojos infantiles, de aquellas lágrimas mezcladas con aquella sangre. Y, para mayor ironía y rabia, la foto era en kodachrome, *made in U.S.A.* . .

La utilización de la fotografía puede ayudar igualmente a descubrir símbolos valederos para toda una comunidad o grupo social. Ocurre muchas veces que grupos teatrales bien intencionados no consiguen conectarse con un público popular porque utilizan símbolos que para ese público nada significan. Puede ser que una corona real sea un símbolo de poder, pero un símbolo sólo es símbolo si es aceptado por los dos interlocutores, el que trasmite y el que recibe. A uno la corona real puede provocarle un terrible impacto mientras que al otro no le dice nada.

¿Qué es la explotación? La tradicional figura del Tío Sam es, para muchos grupos sociales a través de todo el mundo, el más perfecto y acabado símbolo de la explotación. Expresa a la perfección la rapiña del imperialismo yanqui.

En Lima también se le preguntó a la gente qué era la explotación. Muchas fotos mostraban al dueño de la tienda; otras, al cobrador del alquiler; algunas a una oficina pública, etc. En cambio, un niño respondió con la foto de un clavo en la pared. Para él, ese clavo era el símbolo más perfecto de la explotación. Pocos lo entendieron, pero todos los demás niños estaban perfectamente de acuerdo y conformes en que la foto expresaba lo que sentían frente a la explotación. La discusión de la foto aclaró todo. El trabajo más sencillo que empiezan a hacer los niños a los cinco o seis años es el de lustrar botas. Por supuesto, en las barriadas donde viven no hay botas que lustrar y por eso tienen que irse al centro de Lima para poder ejercer su oficio. Llevan sus cajas y demás pertrechos de la profesión. Pero no pueden estar acarreando todas las mañanas y todas las noches sus cajas del trabajo a la casa y de la casa al trabajo. Así, deben rentar un clavo en la pared del negocio de un hombre que les cobra dos o tres soles por noche y por clavo. Cuando miran un clavo, esos niños odian la opresión; si miran una corona, al Tío Sam, a Nixon, etc., lo más probable es que no comprendan nada.

Es muy fácil dar una cámara fotográfica a una persona que jamás sacó una foto, decirle por dónde tiene que mirar y qué botón tiene que apretar. Sólo con eso, los medios de producción de la fotografía están en manos de esa persona. ¿Pero cómo hacer en el caso del teatro?

Los medios de producción de la foto están constituidos por la cámara fotográfica, que es relativamente fácil

de manejar, pero los medios de producción del teatro están constituidos por el propio hombre, que no es tan fácil de manejar.

Podemos afirmar que la primera palabra del vocabulario teatral es el cuerpo humano, principal fuente de sonido y movimiento. Por eso, para dominar los medios de producción del teatro, el hombre tiene, en primer lugar, que dominar su propio cuerpo, conocer su propio cuerpo para después poder tornarlo más expresivo. Estará entonces habilitado para practicar formas teatrales en que por etapas se libera de su condición de "espectador" y asume la de "actor", en que deja de ser objeto y pasa a ser sujeto, en que de testigo se convierte en protagonista.

El plan general para la conversión del espectador en actor puede ser sistematizado en el siguiente esquema general de cuatro etapas:

- PRIMERA ETAPA: *Conocer el cuerpo*; secuencia de ejercicios en que uno empieza a conocer su cuerpo, sus limitaciones y sus posibilidades, sus deformaciones sociales y sus posibilidades de recuperación.
- SEGUNDA ETAPA: *Tornar el cuerpo expresivo*; secuencia de juegos en que uno empieza a expresarse a través del cuerpo, abandonando otras formas de expresión más usuales y cotidianas.
- TERCERA ETAPA: *El teatro como lenguaje*; se empieza a practicar el teatro como lenguaje vivo y *presente*, no como producto acabado que muestra imágenes del pasado.

PRIMER GRADO: *Dramaturgia simultánea*; los espectadores "escriben" simultáneamente con los actores que actúan.

SEGUNDO GRADO: *Teatro-imagen*; los espectadores intervienen directamente, "hablando" a través de imágenes hechas con los cuerpos de los actores.

TERCER GRADO: *Teatro-foro*; los espectadores intervienen directamente en la acción dramática y actúan.

- CUARTA ETAPA: *El teatro como discurso*; formas sencillas en que el espectador-actor presenta "espectáculos" según sus necesidades de discutir ciertos temas o ensayar ciertas acciones.

Ejemplos:
1) Teatro periodístico.
2) Teatro invisible.
3) Teatro fotonovela.
4) Quiebra de represión.
5) Teatro-mito.
6) Teatro-juicio.
7) Rituales y máscaras.

- PRIMERA ETAPA: *Conocimiento del cuerpo*

El contacto inicial con un grupo de campesinos, obreros o villeros* es extremadamente difícil si se les plantea "hacer teatro". Lo más probable es que nunca hayan oído hablar de teatro y que, si tienen alguna idea al respecto, ella esté deformada por la televisión y sus lacrimógenas tiras o por algún grupo circense. Es muy común, también, que tales personas asocien teatro con ocio o con perfumes. De modo que es necesario tener cuidado, aun cuando el contacto se dé a través de un alfabetizador que pertenezca a la misma clase de los analfabetos o semialfabetizados, aunque viva entre ellos en una choza parecida, con la misma falta de comodidades. El simple hecho de que el alfabetizador venga con la misión de alfabetizar (que se supone una acción coercitiva, impositiva) tiende ya a alejarlo de la gente del lugar. Por eso conviene que la aplicación de un sistema teatral empiece no por algo ajeno a la gente (técnicas teatrales que

La expresión "villeros" refiere, en Argentina, a los habitantes de las "villas miserias", es decir, lo que en México equivaldría a las "ciudades perdidas" [*E*].

se enseñan o se imponen) sino por el cuerpo mismo de las personas que se dispongan a participar del experimento.

Hay una cantidad enorme de ejercicios que se pueden practicar, todos con el primer objetivo de hacer que cada uno sea consciente de su cuerpo, de sus posibilidades corporales y de las deformaciones que su cuerpo sufre por el tipo de trabajo que realiza. Es decir: que cada uno sienta la "alienación muscular" impuesta por el trabajo sobre su cuerpo.

Un pequeño ejemplo puede aclarar este punto: compárense las estructuras musculares del cuerpo de un dactilógrafo con las de un sereno de una fábrica. El primero realiza su trabajo sentado en su silla: del ombligo para abajo su cuerpo se convierte, durante el trabajo, en una especie de pedestal, mientras sus brazos y sus dedos se agilizan. El sereno, en cambio, está obligado a caminar de un lado para otro durante ocho horas seguidas y consecuentemente desarrollará estructuras musculares que lo ayudan a caminar. Los cuerpos de ambos se alienan según sus trabajos respectivos.

Lo mismo que ocurre con estos dos trabajadores sucede con cualquier persona en cualquier función y en cualquier estatus social. El conjunto de papeles que una persona tiene que desempeñar impone sobre ella una "máscara" de comportamiento. Por eso terminan por parecerse entre sí personas que desempeñan los mismos papeles: artistas, militares, clérigos, maestros, obreros, campesinos, terratenientes, nobles decadentes, etcétera.

Compárese la placidez angelical de un cardenal paseando su bienaventuranza por los jardines del Vaticano, con un belicoso general impartiendo órdenes a sus subalternos. El primero camina suavemente, oyendo música celestial, mirando colores de la más pura delicadeza impresionista; si por casualidad una pequeña avecilla se cruza en su camino, se supone que el cardenal le va a hablar y decirle alguna palabra amable de cristiano estímulo. En cambio, al general no le sienta hablar con los pajaritos, aunque tenga ganas. Ningún soldado respetaría a un general que habla con los pájaros. Un general debe hablar como quien imparte una orden, aunque le diga a su mujer que la ama. Un militar debe usar de preferencia espuelas, aunque se trate de un almirante o de un brigadier. Por esas razones todos los generales se parecen entre sí, y lo mismo ocurre con todos los cardenales; pero generales y cardenales son completamente diferentes los unos de los otros.

Los ejercicios de esta primera etapa tienen por finalidad *deshacer* las estructuras musculares de los participantes. Es decir, desmontarlas, verificarlas, analizarlas. No para que desaparezcan, pero sí para que se vuelvan conscientes. Para que cada obrero, cada campesino, comprenda, vea y sienta hasta qué punto su cuerpo está determinado por su trabajo.

Si uno es capaz de desmontar sus propias estructuras musculares será seguramente más capaz de "montar" estructuras musculares propias de otras profesiones o estatus sociales, es decir, estará más capacitado para "interpretar" físicamente otros personajes diferentes de sí mismo.

Todos los ejercicios de esta serie están, pues, destinados a *deshacer*; no interesan los ejercicios acrobáticos, atléticos, que tienden a crear estructuras musculares de atletas y acróbatas. Como ejemplificación, describo algunos:

1) *Carrera en cámara lenta*: Los participantes son invitados a correr una carrera con la finalidad de perderla: gana el último. Así, todo el cuerpo, al moverse en cámara lenta, tendrá que, a cada centímetro en que se disloca su centro de gravedad, reencontrar una nueva estructura muscular que promueva el equilibrio. Los participantes no pueden interrumpir el movimiento y quedarse parados; igualmente deben dar el paso más largo que puedan y sus pies deben pasar por encima de las rodillas. En este ejercicio, una carrera de 10 metros puede ser más cansadora que una carrera convencional de 500 metros: el esfuerzo necesario para mantener el equilibrio en cada nueva posición es muy intenso.

2) *Carrera de piernas cruzadas*: Los participantes se unen en parejas, se abrazan y trenzan sus piernas (izquierda de uno con derecha del otro y viceversa). En la carrera, cada pareja actúa como si fuera una sola persona y cada persona actúa como si su pareja fuera su pierna. La "pierna" no salta sola: tiene que ser movida por su pareja.
3) *Carrera del monstruo*: Se forman "monstruos" de cuatro patas: cada uno abraza el tórax de su pareja pero al revés, de tal manera que las piernas de uno encajan en el cuello de otro, formando un monstruo sin cabeza y con cuatro patas. Se corre una carrera.
4) *Carrera en rueda*: Las parejas forman ruedas, cada uno agarrando los tobillos del otro y corren una carrera de ruedas humanas.
5) *Hipnotismo*: Las parejas se ponen frente a frente y uno pone su mano a pocos centímetros de la nariz del otro, quien está obligado a mantener esa distancia permanentemente; el primero empieza a mover su mano en todas las direcciones, para arriba y para abajo, para la izquierda y para la derecha, lenta o más rápidamente, mientras el otro mueve todo su cuerpo de manera de mantener la misma distancia entre su nariz y la mano del compañero. En esos movimientos uno es obligado a asumir posiciones corporales que jamás adopta en la vida diaria, "reestructurando" permanentemente sus estructuras musculares.

Después se forman grupos de tres: uno lidera y los otros dos siguen, cada uno a una mano. El que lidera puede hacer cualquier cosa, cruzar los brazos, separar las manos, etc., mientras que los otros dos tienen que mantener la distancia. En seguida se forman grupos de cinco, uno lidera y los otros cuatro mantienen la distancia en relación a las dos manos y a los dos pies del que lidera, mientras éste puede hacer lo que le dé la gana, incluso bailar, etcétera.
6) *Match de box*: Los participantes son invitados a practicar box, pero no deben tocarse bajo ningún concepto; cada uno debe pelear como si lo hiciera de verdad, pero sin tocar al compañero que, sin embargo, debe reaccionar como si hubiese recibido cada golpe. Estas luchas pueden ser extremadamente violentas y lo único que se prohibe es que los participantes se toquen.

7) *Far-West*: Es una variación del anterior. Los participantes improvisan una escena típica de las malas películas del *Far-West*, con el pianista, el mozo amanerado, las bailarinas, los borrachos, los "malos" que entran dando patadas a la pequeña puerta de vaivén, etc. Toda la escena muda se representa sin que los participantes puedan tocarse, pero de manera tal que reaccionen a todo gesto o hecho que ocurra, como, por ejemplo, una imaginaria silla que se tira contra la fila de botellas, cuyos pedazos salen disparados en todas direcciones: hay que reaccionar a la silla, a las botellas que caen, etc. Al final de la escena, todos tienen que estar peleando contra todos.

Estos ejercicios están incluidos en mi libro *200 ejercicios y juegos para el actor y para el no actor con ganas de decir algo a través del teatro*. Hay una infinidad más que pueden, igualmente, ser utilizados. Es siempre conveniente que al proponer un ejercicio se pida a los participantes que cuenten o inventen otros. Es importante mantener una atmósfera creadora. Y, en esta etapa, imaginar y practicar ejercicios que "analicen" las estructuras musculares de cada participante.

• SEGUNDA ETAPA: *Tornar expresivo el cuerpo*

En una segunda etapa, se intenta desarrollar la capacidad expresiva del cuerpo. En nuestras sociedades nos acostumbramos a expresarlo todo a través de la palabra, quedando de ese modo subdesarrollada toda la enorme capacidad expresiva del cuerpo. Una serie de "juegos" puede ayudar a los participantes a que empiecen a usar los recursos del cuerpo para expresarse. Se trata de juegos de salón y no necesariamente de laboratorio de tea-

tro. Los participantes son invitados a "jugar" y no a "interpretar" personajes, pero "jugarán" mejor en la medida en que "intepreten" mejor.

Algunos ejemplos: en un juego se distribuyen papelitos con nombres de animales, macho y hembra. Cada participante saca uno. Durante diez minutos intenta dar una visión física, corporal, del animal que le tocó. Se prohibe hablar o hacer ruidos obvios que denuncien al animal. La comunicación debe ser exclusivamente corporal. Después de los diez minutos iniciales, cada participante debe buscar su pareja entre los demás que están "imitando" sus animales, pues siempre habrá macho y hembra para cada uno. Cuando dos participantes están convencidos de que forman una pareja, salen de "escena" y el juego termina cuando todos los participantes encuentran su pareja.

En juegos de este tipo, lo importante no es "acertar" sino que todos los participantes se esfuercen por expresarse a través de sus cuerpos, cosa a la que no están acostumbrados. Aunque se cometen errores, el ejercicio será bueno si los participantes intentan expresarse. Sin darse cuenta, ya estarán efectivamente "haciendo teatro".

Recuerdo que una vez, en una "villa miseria", a un hombre le tocó el picaflor o colibrí. El tipo no sabía cómo expresarlo con el cuerpo, pero se acordó de que ese pájaro vuela muy rápidamente de una flor a otra, se detiene, besa la flor mientras produce un ruido particular. Con sus manos, el tipo imitaba las alas frenéticas del picaflor, y volando de participante en participante se detenía delante de cada uno y reproducía ese ruido. Después de diez minutos, todos empezaron a buscar su pareja y este personaje los miraba a todos y ninguno le parecía suficientemente colibrí como para atraerlo. Finalmente miró a un señor gordo y alto que con sus manos hacía con desaliento un movimiento pendular y no tuvo dudas, pensó que allí estaba su amada colibrí y partió hacia ella dando vueltas a su alrededor, y lanzando besitos al aire mientras cantaba alegremente. El gordo, molesto, intentó escaparle, pero el tipo lo perseguía cada vez más enamorado de su colibrí y cada vez cantando con más gallardía, hasta que el gordo, mientras los demás se morían de risa, decidió acompañarlo fuera de escena para así terminar su padecer, pero seguro de que no se trataba de su pareja. Cuando salieron (sólo entonces se permitía hablar), el tipo, lleno de alegría, casi gritó:

—Yo soy el colibrí macho, y vos sos la colibrí hembra, ¿verdad?

El gordo, muy desalentado, lo miró y dijo:

—No, menso, yo soy el toro. . .

De qué manera el gordo expresó un delicado colibrí hembra mientras intentaba mostrar un toro, eso no lo sabremos nunca. Pero no interesa: lo único importante fue que durante 15 o 20 minutos toda esta gente intentó "hablar" con su cuerpo.

Este tipo de juego puede variar *ad infinitum* y los papelitos pueden contener, por ejemplo, nombres de profesionales. Si los participantes muestran a un animal, esto tal vez tenga poco que ver con la ideología. Pero si a un campesino le toca interpretar un terrateniente o a un obrero el dueño de la fábrica, o si a la mujer de uno de éstos le toca interpretar el policía, toda la ideología cuenta y encuentra su expresión física a través del juego. En los papelitos pueden estar, igualmente, los propios nombres de los participantes que tendrán así que interpretarse los unos a los otros, revelando de esa manera sus opiniones y haciéndose, físicamente, críticas mutuas.

También en esta etapa, como en la primera, hay una serie muy grande de juegos que se pueden utilizar, tratando siempre de hacer que los participantes inventen otros y que no sean receptores pasivos del divertimiento que viene de afuera.

- TERCERA ETAPA: *El teatro como lenguaje*

Esta etapa se divide en tres partes, representando cada

una un grado diferente de participación directa del espectador en el espectáculo. Se trata de hacer que el espectador se disponga a intervenir en la acción, abandonando su condición de objeto y asumiendo plenamente su papel de sujeto. Las dos etapas anteriores son preparatorias, centradas en el trabajo del participante con su propio cuerpo. Esta etapa se centra en el tema a ser discutido, y promueve el paso del espectador a la acción.

Primer grado: Dramaturgia simultánea. Ésta es la primera invitación que se le hace al espectador para que intervenga, sin que sea necesaria su entrada física en "escena".

Se trata aquí de interpretar una escena corta, de 10 a 20 minutos, propuesta por alguien del lugar, por un vecino de la barriada. Los actores pueden improvisar de acuerdo con un guión previamente elaborado, como pueden también escribir directamente la escena y memorizar sus parlamentos. En cualquier caso, el espectáculo gana en teatralidad si la persona que propuso el tema se encuentra presente en la platea. Se inicia la escena y se le conduce hasta un punto en que el problema principal llega a su crisis y necesita solución. Entonces los actores dejan de interpretar y piden al público que ofrezca soluciones. En seguida, improvisadamente, se interpretan todas las soluciones propuestas por el público, que tiene derecho a intervenir, corregir acciones o parlamentos producidos por los actores, los cuales son obligados a retroceder e interpretar lo que les propone el público. Así, mientras la platea "escribe" la obra, los actores, simultáneamente, la interpretan. Todo lo que piensan los espectadores es discutido "teatralmente" en escena con la ayuda de los actores. Todas las soluciones, propuestas, opiniones, son expuestas en forma teatral. La discusión misma no se tiene que producir sólo a través de palabras, sino a través de todos los demás elementos del teatro.

Un pequeño ejemplo: en una barriada de San Hilarión, en Lima, una señora propuso un tema candente. Resulta que ella era analfabeta y que su marido le había

dado para guardar, años atrás, unos "documentos" que, según él eran de suma importancia. La buena señora los guardó sin sospechar nada. Un día los dos se pelearon por alguna razón y la mujer se acordó de los documentos y quiso saber de qué trataban, pues temía que se relacionasen con la propiedad de su casita. Como no sabía leer, le pidió a una vecina que lo hiciera. Muy amable, la señora se apuró a leer los documentos que, para sorpresa y diversión de todo el barrio, no eran tales sino cartas de amor escritas por la amante del marido de la pobre analfabeta. La traicionada quería venganza. Los actores improvisaron las escenas hasta el momento en que, por la noche, el marido vuelve a la casa. La mujer quiere vengarse: ¿cómo hacerlo? Aquí se interrumpía la acción y la participante que interpretaba a la mujer preguntaba a los demás participantes-espectadores cuál debía ser su actitud frente al marido.

Todas las mujeres de la platea empezaban a discutir y a exponer sus opiniones. Los actores oían las distintas sugerencias y actuaban según normas dadas por el público. Todas las posibilidades eran examinadas. En este caso particular fueron éstas las soluciones propuestas.

1) Llorar mucho para hacerlo sentirse culpable. Una chica sugirió que la mujer se pusiera a llorar mucho para que el marido sintiera qué malo había sido; la actriz interpretó esa sugerencia, lloró muchísimo, el marido la consoló y cuando terminó, le pidió que sirviera la cena, y todo quedó como estaba. El marido le garantizó que ya se había olvidado de esa amante y que sólo la amaba a ella, etc. El público no aceptó esta solución.

2) Irse de la casa dejando solo al marido, como castigo. La actriz interpretó esta sugerencia y después de mostrar al marido que había sido muy malo, agarró sus cosas, las metió en una valija y lo dejó solo, muy solo, para que aprendiera. Pero al salir de la casa, es decir, de su propia casa, interrogó al público sobre lo que haría entonces. Para castigar a su marido, terminaba por cas-

tigarse a sí misma. ¿Adónde iría ahora? ¿En qué casa podía vivir? Este castigo positivamente no servía, ya que se volcaba sobre ella misma.

3) Cerrar la puerta al marido para que él tuviera que irse. También esta variante fue ensayada. El marido pide y pide que lo deje entrar, pero la mujer decide dejarlo afuera. Después de mucho insistir, el marido comenta: "Muy bien, me voy. Hoy me pagaron el sueldo y me voy con mi dinero a vivir con mi amante, y tú arréglatelas sola. . ." Y se va. La actriz comenta que no le gusta esa solución, pues el marido se va con la otra y ella, ¿de qué va a vivir ahora? La pobre mujer no gana lo suficiente como para vivir sola y no puede prescindir del marido.

4) La última solución fue presentada por una señora gorda y exhuberante y fue aceptada por unanimidad por todo el público presente, hombres y mujeres. Dijo la señora:

"Tú haces así: lo dejas pasar, agarras un palo bien grande y cuando él entre, le pegas con todas tus fuerzas, y le das muchos golpes. Después que le hayas pegado bastante, para que se arrepienta, pones el palo a un lado, le sirves la cena, con mucho cariño, y lo perdonas. . ."

La actriz actuó esa versión, después de vencer las resistencias naturales del actor que interpretaba al marido y luego de pegarle mucho, para diversión del público presente, los dos se sentaron a la mesa, comieron y discutieron las últimas medidas del gobierno que acababa de nacionalizar compañías yanquis. . .

Esta forma de teatro produce una gran excitación entre los participantes; empieza a demolerse el muro que separa actores de espectadores. Unos escriben y otros actúan casi simultáneamente. Los espectadores sienten que pueden intervenir en la acción. La acción deja de ser presentada *determinísticamente*, como una fatalidad, como el Destino. ¡El Hombre es el Destino del Hombre! Pues entonces, el Hombre-Espectador es el creador del destino del Hombre-Personaje. Todo está sujeto a crítica,

a rectificación. Todo es transformable, y todo se puede transformar al instante: los actores deben estar listos para aceptar cualquier propuesta sin rechazarla nunca: deben simplemente actuarla, mostrar en vivo cuáles son sus consecuencias y sus contrapartidas. Todo espectador, por ser espectador, tiene derecho a probar su versión. Nada de censura previa. El actor no cambia en su función principal: sigue siendo el intérprete. *Lo que cambia es a quién debe interpretar.* Si antes interpretaba a un señor encerrado en su gabinete a quien la inspiración divina le dictaba un texto acabado, aquí, por el contrario, tiene que interpretar al público popular, reunido en su comisión de fomento, sociedad de amigos del barrio, grupo de vecinos, escuelas, sindicatos, fábricas, ligas campesinas o lo que sea, e interpretar lo que piensa este conjunto de hombres y mujeres. El actor deja de interpretar al individuo y pasa a interpretar al grupo: esto es mucho más difícil y, al mismo tiempo, mucho más creador.

Segundo grado: Teatro imagen. En este segundo grado el espectador tiene que intervenir más directamente. Se le pide que exprese su opinión sobre un tema determinado, de interés común, que los participantes desean discutir. El tema puede ser amplio, abstracto, como por ejemplo "el imperialismo" o puede ser más concreto y referirse a un problema local, como la ausencia de agua, cosa que suele ocurrir en la casi totalidad de las barriadas. Se pide al participante que exprese su opinión pero sin hablar, usando solamente los cuerpos de los demás participantes, "esculpiendo" con ellos un conjunto de estatuas, de tal manera que sus opiniones y sensaciones resulten evidentes. El participante deberá usar los cuerpos de los demás como si él fuera un escultor y los demás estuviesen hechos de barro: deberá determinar la posición de cada cuerpo hasta en los detalles más sutiles de sus expresiones fisionómicas. En ningún caso le es permitido hablar. Lo máximo que puede ha-

cer es demostrar con su rostro lo que desea que haga el espectador-estatua. Después de organizado este conjunto de estatuas, puede discutir con los demás participantes para establecer si están todos de acuerdo. Se puede ensayar modificaciones: cada espectador tiene el derecho de modificar las estatuas, en su totalidad o en algún detalle. Cuando finalmente se llega a una figura aceptada lo más unánimemente posible, se le pide al espectador-escultor que haga otro conjunto mostrando cómo le gustaría que fuera el tema dado; es decir, en el primer conjunto se muestra la *imagen real*; en el segundo, la *imagen ideal*. Finalmente se le pide que muestre la *imagen tránsito*, es decir, cómo será posible pasar de una realidad a otra. En otras palabras, cómo se puede realizar el cambio, la transformación, la revolución, o cualquier palabra que se quiera utilizar. Siempre a partir de un conjunto de estatuas aceptada por todos, de una imagen real, se pide a cada uno que proponga sus transformaciones.

Otra vez un ejemplo concreto puede esclarecer mejor la cuestión. A una joven alfabetizadora que vivía en el pueblo de Otusco se le pidió que, a través de un conjunto de imágenes, nos explicara a todos cómo era su pueblo natal. En Otusco, antes del actual gobierno revolucionario, hubo una rebelión campesina; los terratenientes (que ya no existen en Perú) apresaron al líder de esa rebelión, lo condujeron a la plaza central del pueblo y ahí, delante de todos, lo castraron. La chica de Otusco compuso la imagen de la castración, colocando a uno de los participantes en el suelo, mientras otro hacía el gesto de castrarlo y, por detrás otro lo agarraba por la espalda. Luego puso de un lado a una mujer rezando arrodillada y del otro a un grupo de cinco hombres y mujeres, también arrodillados, con las manos atadas a la espalda. Detrás del hombre castrado, la muchacha puso a otro participante en ostensible actitud de poder y violencia y detrás de éste a dos hombres armados, apuntando con sus armas al prisionero.

Ésta era la imagen que ella tenía de su pueblo. Imagen terrible, pesimista, derrotista, pero igualmente imagen de algo que había acontecido realmente. En seguida se le pidió a la muchacha que mostrara cómo quería ella que fuera su pueblo. Ella modificó totalmente las estatuas de ese conjunto y compuso otro de gente que se amaba, que trabajaba, en fin, un Otusco feliz y contento, ideal. Vino en seguida la tercera parte, la más importante de esta forma de teatro: ¿cómo se puede, a partir de la imagen real, llegar a la imagen ideal? ¿Cómo producir el cambio, la transformación, la revolución?

Aquí se trataba de dar una opinión, pero sin hablar. Cada participante tenía el derecho de actuar como escultor y mostrar cómo el conjunto se podía modificar a sí mismo a través de un reordenamiento de fuerzas, en el sentido de llegar a una imagen ideal. Cada uno mostraba su opinión hecha imagen. Se armaban increíbles discusiones, pero sin hablar. Cuando uno exclamaba: "Así no es posible, yo pienso que. . ." era inmediatamente interrumpido: "No diga lo que piensa, venga y muéstrelo. . ." El participante iba y mostraba físicamente, visualmente, su pensamiento, y la discusión proseguía.

En este caso particular se observaron especialmente las siguientes variantes:

1) Cuando se le pedía a una joven del interior del país que hiciera la imagen del cambio, ella nunca cambiaba la imagen de la mujer arrodillada, significando claramente que no veía en esa mujer ninguna fuerza transformadora, revolucionaria. Naturalmente, las muchachas se identificaban con esa figura femenina, y como no creían en sí mismas como protagonistas posibles de la revolución, tampoco modificaban la imagen de la mujer arrodillada. En cambio, cuando se pedía lo mismo a una muchacha de Lima, ésta, en tanto estaba más "liberada", empezaba por cambiar justamente esa imagen, con la cual se identificaba. Este experimento fue hecho repetidas veces y siempre produjo el mismo resultado, sin varia-

ciones. Seguramente no se trata de una ocurrencia fortuita, sino de la expresión sincera y visual de la ideología y de la psicología de los participantes. Las muchachas de Lima siempre cambiaban la imagen: unas hacían que la mujer se agarrara a la figura del hombre castrado, otras que se dispusiese a pelear en contra del castrador, etc. Las del interior del país no hacían más que dejar que la mujer levantara las manos en actitud de oración.

2) Todos los participantes que creían en el gobierno revolucionario empezaban por cambiar las figuras armadas, al fondo del conjunto: los dos hombres que apuntaban contra el castrado eran modificados y pasaban a apuntar contra la figura poderosa del centro o contra los castradores; en cambio, cuando un participante no tenía la misma fe en su gobierno, cambiaba a todos menos a esas figuras armadas.

3) Las personas que creían en soluciones mágicas o en un "cambio de conciencia" de las clases explotadoras, empezaban por cambiar a los castradores, que se modificaban *de motu proprio*, y la figura poderosa del centro que se regeneraba; en cambio, los que no creían en esa forma de tránsito social, transformaban primeramente a los hombres arrodillados, haciendo que éstos asumieran posiciones de lucha, atacando a sus dominadores.

4) Una joven, además de hacer que las transformaciones fuesen obra de los hombres arrodillados, que se liberaban, atacaban a sus verdugos y los capturaban, hizo también que una de las figuras del "pueblo" se dirigiera a todos los demás participantes, indicando claramente su opinión de que los cambios sociales los hace el pueblo en su conjunto, y no solamente su vanguardia.

5) Otra muchacha, por el contrario, hizo todas las modificaciones posibles e imaginables, dejando intocados únicamente a los cinco hombres de manos atadas. Ella pertenecía a la clase media alta. Después de varias tentativas, y cuando ya estaba nerviosa por no poder imaginar ninguna otra transformación, se le indicó la posibilidad de cambiar al conjunto de figuras atadas; ella los miró y espantada exclamó: "La verdad es que éstos me están sobrando. . ." Era la verdad. El pueblo le estaba sobrando: jamás había sido capaz de verlo. . .

Esta forma de teatro-imagen es, sin duda, una de las más estimulantes, por ser tan fácil de practicar y por su extraordinaria capacidad de hacer *visible* el pensamiento. Esto ocurre porque cuando uno usa el lenguaje *idioma*, cada palabra posee una denotación que es la misma para todos, pero posee igualmente una connotación, que es única para cada uno. Si yo digo la palabra "revolución", evidentemente todos se darán cuenta de que hablo de una transformación radical, pero, al mismo tiempo, cada uno pensará en "su" revolución, en su concepto personal de revolución. Pero si yo tengo que hacer un conjunto de estatuas que signifique "mi" revolución, aquí no habrá dicotomía denotación-connotación. La imagen sintetiza la connotación individual y la denotación colectiva. En mi conjunto que significa revolución, ¿qué hacen las estatuas?: ¿tienen armas en la mano o tienen votos?; ¿las figuras del pueblo están unificadas en actitud de lucha contra las figuras que significan los enemigos comunes a todos, o, por el contrario, las figuras populares están dispersas, o en actitud de discutir entre ellas? Mi concepción de "revolución" quedará clara si, en lugar de hablar, muestro con imágenes lo que pienso.

Recuerdo que en una sesión de psicodrama una muchacha hablaba repetidamente de los problemas que tenía con su novio, y siempre empezaba más o menos con la misma frase: "El vino y me abrazó y entonces". . . Siempre el mismo abrazo iniciando sus cuentos y todos nosotros entendíamos que ellos se abrazaban, es decir, entendíamos lo que la palabra abrazo *denota*. Un día ella mostró, actuando, cómo eran esos encuentros: él se aproximaba, ella cruzaba los brazos sobre sus propios pechos, como defendiéndose, él la agarraba y la apreta-

ba, y ella mantenía siempre sus manos cerradas, defendiéndose. Esa era una connotación particular para la palabra "abrazo". Cuando entendimos su "abrazo" pudimos, por fin, entender sus problemas con el novio. . .

En el teatro-imagen se pueden usar otras técnicas:

1) Se permite a cada participante transformado en estatua que realice un movimiento y tan sólo uno, o un gesto, cada vez que se hace un ruido con las manos. En este caso el conjunto de imágenes se transformará según el deseo individual de cada participante.

2) Se pide a los participantes que memoricen la imagen ideal, que vuelvan a la imagen real primitiva y después realicen los movimientos necesarios para llegar otra vez a la imagen ideal, mostrando así el conjunto de imágenes en movimiento y permitiendo analizar la viabilidad o no de los tránsitos propuestos; se verá entonces si el conjunto se transforma por obra y gracia del Espíritu Santo o si la transformación se opera por las fuerzas en contradicción en el seno mismo del conjunto.

3) Se pide al participante-escultor que, una vez terminada su obra, procure ubicarse él mismo dentro del conjunto que ha creado; uno a veces se da cuenta de que posee sobre su realidad una visión cósmica, como si uno no estuviera también dentro de esa realidad.

El juego con imágenes ofrece muchas otras probabilidades. Lo importante, siempre, es analizar la viabilidad del cambio.

Tercer grado: Teatro-foro. Éste es el último grado y aquí el participante tiene que intervenir decididamente en la acción dramática y modificarla. Éstas son sus etapas: inicialmente se solicita a los participantes que cuenten una historia con un problema político o social de difícil solución. En seguida se improvisa o se ensaya y posteriormente se presenta un espectáculo de 10 o 15 minutos que represente ese problema y la solución propuesta que se quiere discutir. Cuando termina la presentación se pregunta a los participantes si están de acuerdo

con la solución presentada. Evidentemente dirán que no. Se explica entonces que la escena se representará una vez más, exactamente de la misma manera que la primera vez. Pero esta segunda vez, cualquier participante de la platea tiene derecho a sustituir a cualquier actor y conducir la acción en la dirección que a él le parezca más adecuada. El actor sustituido aguarda afuera, para reintegrarse pronto, en el momento en que el participante dé por terminada su intervención; los demás actores tienen que enfrentar la nueva situación creada, examinando "en caliente" todas las posibilidades que la nueva propuesta ofrezca.

Los participantes que intervengan tienen obligatoriamente que continuar las acciones físicas de los actores que son sustituidos; no se les permite que, simplemente, entren en escena y se pongan a hablar y hablar y hablar: tienen que cumplir el mismo trabajo o las mismas actividades de los actores que estaban en su lugar. La actividad teatral debe seguir igual, en escena. Uno puede proponer cualquier solución, pero en escena, trabajando, actuando, haciendo cosas, y no desde la comodidad de su butaca. Muchas veces, uno es muy revolucionario cuando en un foro pronostica y sugiere actos revolucionarios y heroicos; en cambio a menudo advierte que las cosas no son tan fáciles cuando tiene él mismo que practicar lo que sugiere.

Un ejemplo: un muchacho de 18 años trabajaba en la ciudad de Chimbote, uno de los puertos pesqueros más importantes del mundo. Hay allí una infinidad de fábricas de harina de pescado, principal producto de exportación del Perú. Algunas son muy grandes y otras cuentan apenas con ocho o diez empleados; en una de éstas trabajaba el muchacho. El patrón era muy explotador y hacía trabajar a sus obreros desde las 8 de la mañana a las 8 de la noche, o viceversa. Total: 12 horas de trabajo continuado. Todos pensaban en cómo luchar contra esa explotación inhumana. Cada uno tenía una propuesta, como la "operación-tortuga", que consiste

en trabajar más despacito, especialmente cuando el patrón no está mirando. Nuestro muchacho tuvo una brillante idea: trabajar más rápidamente y llenar la máquina de pescado de manera que con el peso excesivo, la máquina se rompiera y se necesitaran dos o tres horas para repararla. Durante este tiempo los obreros podían descansar tranquilos. Allí estaba el problema, la explotación patronal; y allí *una* solución, inventada por la "viveza criolla". ¿Pero sería ésa la mejor solución?

Se armó la escena y se la presentó a todos los participantes. Algunos actores representaban a los obreros, otro al patrón, otro al capataz, otro a un "soplón". La escena se convirtió en una fábrica de harina de pescado: un obrero descargando el pescado, otro pesando las bolsas, otro transportándolas hasta la máquina, otro cuidando la máquina, otros haciendo otras tareas pertinentes. Mientras trabajaban dialogaban, proponían soluciones y discutían esas soluciones hasta que aceptaban la propuesta del muchacho, rompían la máquina, venía el patrón y los obreros descansaban mientras un ingeniero arreglaba la máquina. Terminado el arreglo, volvían al trabajo.

La escena se presentó por primera vez y se propuso la discusión: ¿estaban todos de acuerdo? No, definitivamente no. Al contrario, todos estaban en desacuerdo. Cada uno tenía una propuesta diferente: armar una huelga, tirar una bomba en la máquina, formar un sindicato, etcétera.

Entonces se propuso al público una sesión de teatro-foro: la escena iba a ser presentada otra vez exactamente como la primera, pero cada uno tenía ahora derecho a intervenir y cambiar la acción, *ensayando* su propuesta. El primero que intervino fue el de la bomba: se levantó, desplazó al actor que interpretaba al chico y propuso tirar una bomba; por supuesto todos los demás actores lo disuadieron, pues eso significaría la destrucción de la fábrica, por lo tanto, de la fuente de trabajo. ¿Dónde irían a parar tantos obreros si la fábrica se cerraba?

Desconforme, el hombre intentó tirar la bomba él mismo, pero muy pronto se dio cuenta de que no sabía cómo se fabricaba y mucho menos cómo se tiraba. Le pasa a mucha gente que en las discusiones teóricas es capaz de tirar muchas bombas y petardos, pero en la realidad no sabría qué hacer y probablemente explotaría con ella en el bolsillo. Después de probar su solución-bomba, el hombre retornó a su lugar y el actor lo reemplazó hasta que vino una segunda persona para probar su solución, la huelga. Después de mucha discusión con los demás, consiguió convencerlos de parar el trabajo y marcharse, dejando la fábrica vacía. En este caso, el patrón, el capataz y el "soplón", que se había quedado, se fueron a la plaza (la platea) a buscar otros obreros que reemplazaran a los huelguistas: en el Chimbote existe desempleo masivo. Ese espectador participante experimentó su solución, la huelga, y se dio cuenta de su ineficacia: con tanto desempleo los patrones siempre encuentran obreros suficientementemente hambrientos y poco politizados como para reemplazar a los huelguistas.

El tercer intento fue la formación de un pequeño sindicato destinado a luchar por las reivindicaciones obreras, a politizar a los obreros ocupados y a los desocupados, a formar cajas mutuales, etc. En esta sesión particular de teatro-foro, ésa fue la solución que pareció mejor, a criterio del público presente. En el teatro-foro no se impone ninguna idea: el público (el pueblo) tiene la oportunidad de experimentar todas sus ideas, de ensayar todas las posibilidades y de verificarlas en la práctica, es decir, en la práctica teatral. Si la platea hubiese llegado a la conclusión de que había que dinamitar todas las fábricas de harina de pescado de todo el Chimbote, esto también sería cierto desde su punto de vista: al teatro no le toca mostrar el camino correcto sino ofrecer los medios para que todos los caminos sean estudiados.

Puede que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero estas formas teatrales seguramente son un *en-*

sayo de la revolución. La verdad es que el espectador-actor practica un acto real, aunque lo haga en ficción. Mientras *ensaya* tirar una bomba en el escenario, está *concretamente ensayando* cómo se tira una bomba; mientras intenta organizar una huelga, está *concretamente organizando* una huelga. Dentro de sus términos ficticios, la experiencia es concreta.

Aquí no se produce de ninguna manera el efecto catártico. Estamos acostumbrados a obras en que los personajes hacen la revolución en el escenario y los espectadores se sienten revolucionarios triunfantes en sus butacas, y así purgan sus ímpetus revolucionarios: ¿para qué hacer la revolución en la realidad si ya la hicimos en el teatro? Pero aquí no pasa eso: el ensayo estimula la práctica del acto en la realidad. El teatro-foro y estas otras formas de teatro popular en lugar de quitarle algo al espectador, le suministran el deseo de practicar en la realidad el acto ensayado en el teatro. La práctica de estas formas teatrales crea una especie de insatisfacción que necesita complementarse a través de la acción real.

Cuarta etapa: El teatro como discurso. Jorge Ikishawa decía que el teatro de la burguesía es el espectáculo acabado. La burguesía ya sabe cómo es el mundo, *su* mundo, y puede presentar imágenes de ese mundo completo, terminado. La burguesía presenta el espectáculo. En cambio, el proletariado y las clases explotadas no saben todavía cómo será su mundo; consecuentemente, su teatro será el ensayo, y no el espectáculo acabado. Esto tiene mucho de verdad, aunque sea igualmente verdad que el teatro puede presentar imágenes de "tránsito".

En toda mi actividad en el teatro popular en tantos y tan distintos países de América Latina, he podido observar esa verdad: a los públicos populares le interesa experimentar, ensayar, y le aburren las presentaciones de espectáculos cerrados. En estos casos, intenta dialogar con los actores, interrumpir la acción, pedir explicaciones sin esperar "educadamente" a que termine la

obra. Al contrario que la educación burguesa, la educación popular permite y estimula al espectador a hacer preguntas, a dialogar, a participar.

Todas estas formas que he expuesto son formas de teatro-ensayo, y no de teatro-espectáculo. Son experiencias que se sabe cómo comienzan pero no cómo terminarán, porque el espectador está libre de sus cadenas, finalmente actúa y se convierte en protagonista. Porque responde a necesidades reales del público popular, son siempre practicadas con éxito y con alegría.

Pero nada de eso impide que un público popular pueda, igualmente, practicar formas más "acabadas" de teatro. En Perú se utilizaron igualmente muchas otras formas anteriormente desarrolladas en otros países, especialmente Brasil y Argentina, y que también allí tuvieron gran eficacia.

Algunas de estas formas fueron:

1) Teatro periodístico. Fue desarrollado inicialmente por el Grupo Núcleo del Teatro Arena de San Pablo, Brasil, del cual fui director artístico hasta que fui obligado a abandonar Brasil. Consiste en diversas técnicas simples que permiten la transformación de noticias de diarios o de cualquier otro material no dramático en escenas teatrales.

a) lectura simple: la noticia es leída destacándola del contexto del diario, de la diagramación que la vuelve falsa o tendenciosa;
b) lectura cruzada: dos noticias son leídas en forma cruzada, una echando luz sobre la otra, explicándola, dándole una nueva dimensión;
c) lectura complementaria: se agregan a la noticia los datos e informaciones generalmente omitidos por los diarios de las clases dominantes;
d) lectura con ritmo: como comentario musical, se lee la noticia en ritmo de samba, tango, canto gregoriano, etc., de tal forma que el ritmo funciona co-

mo *filtro* crítico de la noticia, revelando su verdadero contenido oculto en el diario;
e) acción paralela: los actores miman acciones paralelas mientras se lee la noticia, mostrando en qué contexto el hecho descrito ocurrió verdaderamente; se oye la noticia y se ve algo más que la complementa visualmente;
f) improvisación: se improvisa escénicamente la noticia para explotar todas sus variantes y posibilidades;
g) histórico: se agregan a la noticia datos o escenas mostrando el mismo hecho en otros momentos históricos, en otros países o en otros sistemas sociales;
h) refuerzo: la noticia es leída o cantada o bailada con la ayuda de *slides*, jingles, canciones o material de publicidad;
i) concreción de la abstracción: se concreta escénicamente lo que la noticia muchas veces esconde en su información puramente abstracta: se muestra concretamente la tortura, el hambre, el desempleo, etc., usando imágenes gráficas reales o simbólicas;
j) noticia fuera del contexto: una noticia es representada fuera del contexto en que sale publicada: por ejemplo, un actor representa el discurso sobre austeridad pronunciado por el Ministerio de Economía mientras devora una gran cena: la verdad real del ministro queda así desmistificada: quiere la austeridad para el pueblo pero no para sí mismo.

2) *Teatro invisible.* Consiste en la representación de una escena en un ambiente que no sea el teatro y delante de personas que no sean espectadoras. El local puede ser un restaurante, una cola, una calle, un mercado, un tren, etc. Las personas que asisten a la escena son aquellas que se encuentran allí accidentalmente. Durante todo el espectáculo estas personas no deben tener la más mínima conciencia de que se trata de un "espectáculo" pues esto las transformaría en "espectadores".

El teatro invisible necesita la preparación minuciosa de una escena, con texto completo o con simple guión; pero es necesario ensayar suficientemente la escena como para que los actores puedan incorporar en sus actuaciones y en sus acciones las interferencias de los espectadores. Durante los ensayos es necesario incluir también todas las posibles e imaginables intervenciones de los espectadores; estas posibilidades formarán una especie de texto optativo.

El teatro invisible explota en un determinado local de gran influencia. Todas las personas que están cerca quedan involucradas en la explosión, y los efectos de ésta perduran hasta mucho tiempo después de terminada la escena.

Un pequeño ejemplo muestra el funcionamiento del teatro invisible: en el enorme restaurante de un hotel de Chaclacayo, donde estaban hospedados los alfabetizadores del ALFIN, además de otras cuatrocientas personas, los "actores" se sientan en mesas separadas. Los mozos empiezan a servir. El "protagonista", en voz más o menos alta (para atraer la atención de los demás, pero no en forma obvia), informa al mesero que no puede seguir comiendo lo que se ofrece en ese hotel, porque según él es demasiado malo. Al mesero no le gusta la observación pero le dice que puede elegir algo a la carta, que tal vez le guste más. El actor elige una comida llamada "Churrasco a lo pobre". El mozo le advierte que eso le costará 70 soles y el actor, siempre con su voz razonablemente fuerte, dice que no hay problema. Minutos después, el mesero le trae la comida, el protagonista la come rápidamente y se dispone a levantarse a irse del restaurante, cuando el mesero le trae la cuenta. El actor pone cara de preocupado y les dice a sus vecinos de mesa que su comida era mucho mejor que la que ellos estaban comiendo, pero la lástima era que había que pagarlo. . .

—Yo le voy a pagar, no tenga dudas. Comí el churrasco a lo pobre y lo voy a pagar. Pero hay un problema: no tengo dinero.

—¿Y cómo lo va a pagar? —pregunta indignado el mesero. Usted sabía el precio antes de pedir el churrasco. ¿Y ahora cómo lo va a pagar?

Los vecinos, por supuesto, seguían atentamente la escena; mucho más atentamente de que si la estuviesen viendo en un escenario. El actor prosiguió:

—No se preocupe que ya le voy a pagar. Pero como no tengo dinero, le pagaré en fuerza de trabajo.

—¿En qué? —preguntó atónito el mesero ¿En fuerza de qué cosa?

—En fuerza de trabajo, así nomás, como lo oyó usted. Dinero no tengo, pero puedo alquilar mi fuerza de trabajo. Así que me pongo a trabajar en algo durante tantas horas como sea necesario para pagar mi churrasco a lo pobre, que en verdad, estaba delicioso, mucho mejor que la comida que ustedes sirven a esos pobres. . .

A esta altura algunos de los comensales intervienen, o hacen comentarios entre ellos, en sus mesas, sobre el precio de la comida, sobre la calidad de los servicios del hotel, etc. El mesero va a llamar al *maître* para decidir la cuestión. El actor le explica de nuevo a éste el asunto de alquilar su fuerza de trabajo, y agrega:

—Y además hay otro problema: yo alquilo mi fuerza de trabajo pero la verdad es que no sé hacer nada, o casi nada. Así que me tienen que dar un empleo humilde, modesto. Por ejemplo: puedo tirar la basura del hotel. ¿Cuánto gana el basurero que trabaja para ustedes?

El *maître* no quiere dar ninguna información sobre sueldos, pero un segundo actor en otra mesa ya está preparado y explica que se ha hecho amigo del basurero y que éste le ha revelado su sueldo: 7 soles por hora. Los dos actores sacan las cuentas y el protagonista exclama:

—¡No es posible! ¿Así que si trabajo como basurero tendré que trabajar diez horas para poder comer este churrasco a lo pobre que a mí me llevó diez minutos masticar? ¡No puede ser! ¡O le aumentan el sueldo al basurero o disminuyen el precio del churrasco! Pero puedo hacer algo más especializado; por ejemplo, puedo cuidar los jardines del hotel, que son tan lindos, que están tan bien cuidados; se ve que una persona muy talentosa los cuida. ¿Cuánto gana el jardinero de este hotel? ¡Voy a trabajar de jardinero! ¿Cuántas horas en el jardín hacen falta para pagar un churrasco a lo pobre?

Otro actor, en otra mesa, explica su amistad con el jardinero, que es inmigrante del mismo pueblo que él; por eso sabe que el jardinero gana 10 soles la hora. Otra vez el protagonista no se conforma:

—¿Cómo es posible eso? Entonces el hombre que cuida esos jardines tan hermosos, que pasa sus días ahí afuera expuesto al viento, a la lluvia y al sol, tiene que trabajar siete horas seguidas para poder comer el churrasco en 10 minutos. ¿Cómo puede ser eso, señor *maître*? ¡Explíqueme!

El *maître* ya está desesperado; va y viene, da órdenes en voz alta a los demás meseros para distraer la atención de los comensales, se ríe y se pone serio, mientras todo el restaurante se transforma en una asamblea. El protagonista le pregunta al mesero cuánto gana él por servir el churrasco y se ofrece para sustituirlo durante las horas necesarias. Otro actor proveniente de un pequeño pueblo del interior, se levanta e informa que nadie en su pueblo gana 70 soles por día y por lo tanto nadie en su pueblo puede comer el churrasco a lo pobre. (La sinceridad de ese actor, que además decía la verdad, conmovió a los que estaban cerca de su mesa.)

Finalmente, concluyendo la escena, otro actor propone:

—Compañeros: parece que nosotros estuviéramos en contra del mesero y del *maître* y eso no tiene sentido. Ellos son compañeros nuestros, trabajan como nosotros, y no tienen la culpa de los precios que se cobran aquí. Propongo hacer una colecta. Nosotros, los de esta mesa, vamos a pedirles a ustedes que contribuyan con lo que pueden, un sol, dos soles, cinco soles, lo que puedan. Y con ese dinero vamos a pagar el churrasco. ¡Y sean ge-

nerosos, porque lo que sobre queda de propina para el mesero, que es nuestro compañero y es un trabajador!

En seguida los que están con él en la misma mesa se ponen a recolectar soles para pagar la cuenta. Algunos comensales de buena voluntad dan uno o dos soles. Otros, rabiosos, comentan:

Él dice que la comida que comemos nosotros es una porquería y ahora quiere que el churrasco se lo paguemos nosotros. . . ¿Y esta porquería me la como yo? ¡Eso sí que no! ¡No doy un quinto, para que aprenda! Que vaya a lavar los platos. . .

La recaudación alcanzó casi los 100 soles, y la discusión continuó durante toda la noche. Siempre es muy importante insistir que los actores no se pueden revelar como tales: en esto consiste el carácter *invisible* de esta forma de teatro. Y precisamente ese carácter invisible hará que el espectador actúe libre y totalmente, como si estuviera viviendo una situación real: ¡al fin y al cabo, es una *situación real!*

Hay que insistir en que el teatro invisible no es lo mismo que un *happening* o el llamado *guerrilla-theatre:* en estos casos queda claro que se trata de "teatro" y, por lo tanto, surge inmediatamente el muro que separa actores de espectadores y éstos son reducidos a la impotencia: ¡un espectador es siempre menos que un hombre! En el teatro invisible, los rituales teatrales son abolidos: existe tan sólo el teatro, sin sus cauces viejos y gastados; la energía teatral es liberada completamente, y el impacto que este teatro libre causa es mucho más violento y duradero.

En Perú se hicieron espectáculos de teatro invisible en distintos locales. Vale la pena narrar brevemente lo sucedido en el Mercado del Carmen, en el barrio de Comas, a unos 14 kilómetros del centro de Lima. Dos actrices protagonizaron una escena delante del vendedor de verduras. Una, que se hacía pasar por analfabeta, insistió en que el vendedor la había estafado, aprovechándose de que ella no sabía leer; la otra revisó las

cuentas y las encontró correctas, aconsejándole a la primera entrar en uno de los cursos de alfabetización de ALFIN. Después de mucha discusión sobre cuál era la mejor edad para empezar a estudiar, sobre qué estudiar, cómo y con quién hacerlo, la primera seguía insistiendo en que estaba demasiado vieja para esas cosas. Fue entonces que una viejita, de ésas que ya andan con el bastoncito, comentó a los gritos, muy indignada:

—¡Mijitas, eso no es verdad! ¡Para aprender y para hacer el amor, no hay edad!

Todos los que presenciaban la escena se pusieron a reír de la violencia amorosa de la vieja dama, y las actrices no encontraron ambiente para seguir con su escena.

3) *Teatro-fotonovela.* En muchos países latinoamericanos existe una verdadera epidemia de fotonovelas que utilizan lo más bajo que se puede imaginar en materia de subliteratura, además de servir siempre como vehículo de la ideología de las clases dominantes. Esta técnica teatral consiste en leer a los participantes, en líneas generales, la historia de una fotonovela sin decirles que esa historia se ha sacado precisamente de allí. Se pide a los participantes que actúen la historia que se cuenta. Al final, se compara la historia actuada con la de la fotonovela y se discuten las diferencias.

Por ejemplo, de Corín Tellado, el más horrible autor de este género embrutecedor, se sacó una historia bastante imbécil que empezaba así:

—Una señora espera a su marido, en compañía de otra señora que la ayuda en los trabajos de la casa.

Los participantes actuaban según sus propias costumbres: una mujer en su casa esperando a su marido estará, naturalmente, preparando la comida; la que la ayuda es una vecina que viene a charlar sobre varios asuntos; el marido regresa cansado a la casa después de un intenso día de trabajo; la casa es una choza de una sola habitación, etc. En Corín Tellado, en cambio, la mujer está vestida con un traje largo de noche, con collares de perlas, etc.; la mujer que la ayuda es una negra

empleada que no dice nada, excepto "sí, señora; la cena está servida, señora; muy bien, señora; ahí viene el señor, señora" y nada más; la casa es un palacio lleno de mármoles; el marido vuelve después de una jornada de trabajo en *su* fábrica, donde peleó con los obreros porque éstos "no comprendiendo la crisis que vivimos todos, querían aumento de sueldos. . ."

Esta historia en particular era una porquería, pero, al mismo tiempo, servía como magnífico ejemplo de penetración ideológica. La joven señora recibía una carta de una desconocida, iba a visitarla y ésta resultaba ser la examante de su marido; la amante le contaba que el marido la había abandonado porque se quería casar con la hija del dueño de la fábrica, o sea, con la joven señora. Para colmo, la amante exclamaba:

—Sí, él me traicionó, me engañó. Pero yo lo perdono porque, después de todo, él siempre fue muy ambicioso, y bien sabía que conmigo no podía subir muy alto. ¡En cambio con usted sí puede!

¡Es decir que la examante lo perdonaba porque él tenía en el más alto grado esa ansiedad capitalista de poseer todo! Las ganas de ser propietario de fábricas están presentadas como algo tan noble que a uno hasta se le perdonan algunas traiciones por el camino. . .

Y la señora esposa no se queda atrás: se hace pasar por enferma para que él tenga que quedarse a su lado y para que, a través de ese ardid, ¡finalmente se enamore de ella! ¡Qué ideología! El más putrefacto *happy-end* corona esta historia de amor.

Por supuesto, la historia, contada sin los diálogos y actuada por gente de pueblo, toma un sentido totalmente diferente. Cuando, al final de la actuación, los participantes son informados del origen de la historia que acaban de interpretar sufren un shock. Y esto hay que entenderlo: si se ponen a leer Corín Tellado, inmediatamente asumen el papel pasivo de "espectadores"; pero si antes que nada ellos mismos tienen que actuar una historia, después, al leer la versión de Corín Tellado, ya no adoptarán más una actitud pasiva, expectante, sino una actitud crítica, comparativa, mirarán la casa de la señora comparándola con la suya, las actitudes del marido con las del suyo, etc. Y estarán ya preparados a detectar el veneno que se infiltra a través de esas historias con fotos, o a través de las historietas cómicas y otras formas de dominación cultural e ideológica.

Yo tuve una gran alegría cuando, meses después de la experiencia con los alfabetizadores, de regreso en Lima, fui informado de que en varias barriadas, los pobladores estaban utilizando esa misma técnica para analizar las series de televisión, fuente inagotable de veneno contra el pueblo.

4) *Quiebra de la represión.* Las clases dominantes aplastan a las clases dominadas a través de la represión; los viejos a los jóvenes a través de la represión; ciertas razas a otras, a través de la represión. Nunca a través del entendimiento cordial, de un intercambio de ideas honesto, de la crítica y la autocrítica. No. Las clases dominantes, los viejos, las razas "superiores" o el sexo masculino, poseen sus cuadros de valores y los imponen por la fuerza, por la violencia indiscutible, a las clases dominadas, a los jóvenes, a las razas que ellos consideran inferiores, a las mujeres.

El capitalista no le pregunta al obrero si está conforme en que el capital sea de uno y el trabajo del otro: simplemente pone un policía armado en la puerta de la fábrica y ya está: queda decretada la propiedad privada.

La clase, raza, sexo o edad dominadas sufren la más constante, diaria y omnipresente represión. La ideología se vuelve concreta en la persona del dominado. El proletariado es explotado a través de la dominación que se ejerce sobre todos los proletarios. La sociología se vuelve psicología. No existe la opresión del sexo masculino en general contra el femenino en general: existe la opresión concreta de hombres (individuos) en contra de mujeres (individuos).

La técnica de la quiebra de la represión consiste en

pedir a un participante que recuerde algún momento en que se sintió particularmente reprimido y aceptó esa represión, pasando a actuar de una manera contraria a sus deseos. Ese momento tiene que tener un profundo significado personal: yo proletario estoy oprimido; nosotros proletarios estamos oprimidos; por lo tanto, el proletariado está oprimido. Se debe partir de lo particular hacia lo general y no viceversa, y elegir algo que le pasó a uno en particular, pero que es, al mismo tiempo, típico de lo que sucede a todos los demás.

La persona que cuenta la historia elige, igualmente, entre los demás participantes todos los otros personajes que intervendrán en la reconstrucción de la escena. Enseguida, después de recibir las informaciones dadas por el protagonista, y obedientes a esas directivas, los participantes y el protagonista actúan la escena tal como ocurrió en la realidad, recreando la misma escena, las mismas circunstancias y las mismas emociones originales.

Una vez terminada la "reproducción" de los hechos acaecidos, se le pide al protagonista que repita la escena, pero esta vez sin aceptar la represión, luchando por imponer su voluntad, sus ideas, sus deseos. Los demás participantes son instados a mantener la represión igual que la primera vez. El choque que se produce ayuda a medir la posibilidad que uno tiene muchas veces de resistir y no resiste; ayuda a medir la verdadera fuerza del enemigo. Igualmente, permite al protagonista tener la oportunidad de intentar otra vez y realizar, en la ficción, lo que no pudo hacer en la realidad pasada. Pero ya vimos que esto no es catártico: el hecho de haber ensayado una resistencia a la opresión lo preparará para resistir efectivamente en la realidad futura, cuando la misma vuelva a presentarse.

Por otro lado, hay que cuidar siempre que se comprenda el carácter genérico del caso particular estudiado. En este tipo de experiencia teatral es necesario partir de lo particular pero es indispensable alcanzar lo general. Hay que realizar, durante la escena misma o después, durante el debate, un proceso de ascensión desde el *fenómeno* hacia la *ley:* desde los fenómenos que son presentados en la trama, hacia las leyes sociales que rigen esos fenómenos. Los espectadores participantes deben salir de la experiencia enriquecidos con el conocimiento de esas leyes, obtenido a través del análisis de los fenómenos.

5) *Teatro-mito.* Se trata simplemente de descubrir lo obvio detrás del mito: contar una historia lógicamente, revelando las verdades evidentes.

En una localidad llamada Motupe existía un cerro, casi una montaña, con un estrecho camino por entre los árboles que subía a la cima; a la mitad del camino había una cruz. Hasta allí, se podía subir: más allá era peligroso; era temerario y los pocos que lo habían intentado no habían vuelto jamás. Se decía que unos fantasmas sanguinarios habitaban en la cima de la montaña. Pero se cuenta también la historia de un joven valiente que subió armado, hasta la cumbre, y allí encontró a los "fantasmas": eran, en realidad, unos yanquis propietarios de una mina de oro situada precisamente en la cima de esa montaña.

Se cuenta también la leyenda de la laguna de Cheken: se dice que allí no había agua y que todos los campesinos se morían de sed y tenían que viajar kilómetros para conseguir un poco de ella. Hoy existe una laguna, que fue propiedad de un terrateniente lugareño. ¿Cómo surgió esa laguna, y cómo se convirtió en propiedad de un solo hombre? La leyenda lo explica. Cuando todavía no existía agua, un día de intenso calor todo el pueblo lloraba y pedía al cielo que le enviara al menos un mísero riachuelo. Pero el cielo no se apiadó de ese árido pueblo. En cambio, a medianoche de ese mismo día, surgió un señor vestido con un largo poncho negro, montado en negro caballo y se dirigió al terrateniente, que por entonces era todavía un pobre campesino como los demás.

—¡Yo les daré una laguna, pero tú me tienes que dar lo más precioso que poseas!

El pobre hombre, muy afligido, gimió:

—¡Yo nada tengo, soy muy miserable! Aquí sufrimos mucho por la falta de agua, vivimos todos en miserables chozas, padecemos el hambre más terrible. De precioso no tenemos nada, ni nuestras vidas. Y yo particularmente, de precioso tengo mis tres hijas, y nada más.

—¡Y de las tres, la más bella es la mayor! Yo te daré una laguna, llena del agua más fresca de todo el Perú; pero en cambio tu me darás tu hija mayor para que yo me case con ella!

El futuro latifundista pensó mucho, lloró mucho y le preguntó a su miedosa hija mayor si aceptaban tan insólita propuesta de casamiento. La hija obediente así se expresó:

—Si es para la salvación de todos, para que termine la sed y el hambre de todos los campesinos, si es para que tengas la laguna con el agua más fresca de todo el Perú, si es para que esa laguna te pertenezca a ti sólo y para que haga tu prosperidad personal y tu riqueza, pues podrás vender esta agua tan maravillosa a los campesinos, a quienes les resultará más barato comprártela a ti que viajar tantos kilómetros; si es para todo eso, dile al señor de negro poncho montado en su caballo negro, que me voy con él, aunque en mi corazón desconfío de su verdadera identidad y de los lugares adonde me lleva. . .

Feliz y contento, y por supuesto con algunas lagrimitas, el bondadoso padre le fue a contar todo el hombre de negro, mientras le pedía a su hija mayor, que antes de irse, escribiera algunos cartelitos con el precio del litro de agua, para adelantar el trabajo. El señor de negro desnudó a la niña, pues nada quería llevar de esa casa más que a la niña misma y la montó en su caballo, que partió al galope hacia un hueco profundo en las llanuras. En ese momento se oyó una enorme explosión, y se vio mucho humo en el lugar mismo por donde había desaparecido el caballo, el caballero y la desnuda niña. Entonces de un enorme agujero que se produjo en el suelo, empezó a brotar una fuente que formó la laguna de agua más fresca de todo el Perú. . .

Ese mito esconde por cierto una verdad: el latifundista se adueñó de lo que no le pertenecía. Si antes los nobles atribuían a Dios el otorgamiento de sus propiedades y derechos, hoy todavía se usan explicaciones no menos mágicas. En este caso, la propiedad de la laguna era explicada por la pérdida de la hija mayor, lo más precioso que poseía el latifundista: ¡hubo una transacción! Y para que todos se acordaran de eso, la leyenda decía que en noches de luna nueva podían oír los cánticos de la niña en el fondo de la laguna, llorando por su padre y sus hermanas, todavía desnuda, y peinando sus largos cabellos con un hermoso peine de oro. . . Sí, la verdad es que para el latifundista la laguna era de oro. . .

Los mitos que cuenta el pueblo deben ser estudiados y analizados y sus verdades expuestas. Y el teatro puede ser una extraordinaria ayuda en esta tarea.

6) Teatro-juicio. Una historia es contada por algún participante y en seguida los actores la improvisan. Después se *descompone* cada personaje en todos sus papeles sociales y se pide a los participantes que elijan un objeto físico, escenográfico, para simbolizar cada papel. Por ejemplo: un policía mató a un ladrón de gallinas. Se descompone al policía.

a) es obrero porque alquila su fuerza de trabajo; símbolo: un mameluco;
b) es burgués porque defiende la propiedad privada y la estima más que a la vida humana; símbolo: una corbata o una galera, etc.;
c) es represor, porque es policía; símbolo: el revólver;

Y así sucesivamente hasta que los participantes hayan analizado todos sus papeles: padre de familia (símbolo: la billetera, por ejemplo), compañero de la sociedad de

fomento, etc. Es importante que los símbolos sean elegidos por los participantes presentes y que no vengan desde "arriba". Para determinada comunidad, la billetera puede ser símbolo de padre de familia, por ser la persona que controla las finanzas de la casa, y que, a través de eso, controla la familia. Para otra comunidad, puede ser que este símbolo no comunique nada, es decir que no sea símbolo; puede elegirse entonces un sillón. . .

Después de descompuesto el personaje, o los personajes (es conveniente que esta operación se haga tan sólo con los personajes centrales, para simplificar y dar claridad), se intenta contar otra vez la misma historia, pero sacándole algunos símbolos a cada personaje, y consecuentemente algunos papeles sociales.

¿La historia sería exactamente la misma si:

a) el policía no tuviese la galera o la corbata?
b) si el ladrón tuviese una galera o una corbata?
c) si el ladrón tuviese un revólver?
d) si el policía y el ladrón tuviesen el símbolo de una sociedad de fomento?

Se les pide a los participantes que hagan combinaciones y todas las combinaciones propuestas deben ser ensayadas por los actores y criticadas por todos los presentes. Así se darán cuenta de que las acciones humanas no son fruto exclusivo ni primordial de la psicología individual: casi siempre, a través del individuo, habla su clase.

7) *Rituales y máscaras*. Las relaciones de producción (infraestructura) determinan la cultura de una sociedad (superestructura).

A veces cambia la infraestructura, pero la superestructura permanece, por un tiempo, igual. En Brasil los latifundistas no permitían que los campesinos los miraran en la cara mientras hablaban con ellos: eso significaba falta de respeto. Los campesinos se habían acostumbrado culturalmente a hablar con los señores de la tierra mientras miraban el suelo y murmuraban "sí señor, sí señor, sí

señor". Cuando el gobierno decretó una reforma agraria (antes de 1964, fecha del golpe fascista) los emisarios del gobierno iban al campo a comunicar a los campesinos que ahora se podían convertir en propietarios de sus tierras. Los campesinos, mirando al suelo, murmuraban: "Sí, compañero, sí compañero, sí compañero". La cultura feudal estaba totalmente impregnada en sus vidas. . . Las relaciones del campesino con el terrateniente y con el compañero del Instituto de Reforma Agraria eran completamente diferentes, pero el ritual seguía igual. Tal vez porque en los dos casos el campesino era el espectador pasivo: en el primer caso le quitaban la tierra, en el segundo se la otorgaban. Seguramente no pasó lo mismo en Cuba: ahí los campesinos fueron actores de la reforma agraria.

Esta técnica particular de teatro popular ("Rituales y máscaras") consiste precisamente en revelar las superestructuras, los rituales que cosifican todas las relaciones humanas y las máscaras de comportamiento social que esos rituales imponen sobre cada persona según los papeles que ella cumple en la sociedad y los rituales que debe desempeñar.

Un ejemplo suy simple: un hombre va a confesar sus pecados a un cura. ¿Cómo lo hará? Por supuesto, se arrodilla, confiesa sus pecados, oye la penitencia, hace la señal de la cruz, y se va. ¿Pero todos los hombres se confesarán siempre de la misma manera delante de todos los curas? ¿Quién es el hombre y quién es el cura?

En este caso hacen falta dos actores versátiles para representar cuatro veces la misma escena de confesión:

Primera escena: el cura y el fiel son terratenientes;
Segunda escena: el cura es terrateniente y el fiel es campesino;
Tercera escena: el cura es campesino y el fiel es terrateniente;
Cuarta escena: el cura y el fiel son campesinos.

En este caso, el ritual es siempre el mismo, pero las

máscaras sociales distintas harán que las cuatro escenas sean igualmente distintas.

Esta técnica es extraordinariamente rica y posee innumerables variantes: el mismo ritual cambiando de máscaras; el mismo ritual hecho por personas de una clase social y después de otra; intercambio de máscaras dentro del mismo ritual; etcétera.

CONCLUSIÓN: "ESPECTADOR", ¡QUÉ MALA PALABRA!

Sí, ésta es, sin duda, la conclusión: ¡"espectador", qué mala palabra! El espectador es menos que un hombre y hay que humanizarlo y restituirle su capacidad de acción en toda su plenitud. Él debe ser también un sujeto, un actor, en igualdad de condiciones con los actores, que deben ser también espectadores. Todas estas experiencias de teatro popular persiguen un mismo objetivo: la liberación del espectador, sobre quien el teatro ha impuesto visiones acabadas del mundo. Y como quienes hacen el teatro en general son personas que pertenecen directa o indirectamente a las clases dominantes, por supuesto sus imágenes acabadas serán las imágenes de la clase dominante; el espectador del teatro popular (el pueblo), no puede seguir siendo víctima pasiva de esas imágenes.

Como vimos en el primer ensayo de este libro, la poética de Aristóteles es la poética de la opresión: el mundo es conocido, perfecto o por perfeccionarse, y todos sus valores son impuestos a los espectadores; éstos delegan pasivamente poderes en los personajes para que actúen y piensen en su lugar. Al hacerlo, los espectadores se purifican de su falla trágica: es decir, de algo capaz de transformar a la sociedad. ¡Se produce la catarsis del ímpetu revolucionario! La acción dramática sustituye a la acción real.

La poética de Brecht es la poética de las vanguardias

esclarecidas: el mundo se revela transformable y la transformación empieza en el teatro mismo, pues el espectador ya no delega poderes en los personajes para que piensen en su lugar, aunque continúe delegándole poderes para que actúe en su lugar: la experiencia es reveladora al nivel de la conciencia, pero no globalmente al nivel de la acción. La acción dramática esclarece la acción real. El espectáculo es una preparación para la acción.

La poética del oprimido es, esencialmente, la poética de la liberación: el espectador ya no delega poderes en los personajes ni para que piensen ni para que actúen en su lugar. El espectador se libera: ¡piensa y actúa por sí mismo! ¡Teatro es acción!

Puede ser que el teatro no sea revolucionario en sí mismo, pero no tengan dudas: ¡es un ensayo de la revolución!

CUADRO DE LENGUAJES DIVERSOS

COMUNICACIÓN DE LA REALIDAD	CONSTATACIÓN DE LA REALIDAD	TRANSFORMACIÓN DE LA REALIDAD
Lenguaje	*Léxico* (vocabulario)	*Sintaxis*
Idioma	Palabras	Oración (sujeto, objeto, pred. verbal, etc.)
Música	Instrumentos musicales y sus sonidos (timbre, tonalidades, etc.), notas	Frase musical; melodía y ritmo
Pintura	Colores y formas	Cada estilo tiene su sintaxis
Cine	Imagen (secundariamente, la música y la palabra)	Montaje: corte, fusión, superposición, uso de lentes, *travelling*, *fade-in*, *fade-out*, etcétera.
Teatro	*Suma de todos los lenguajes posibles:* palabras, colores, formas, movimientos, sonidos, etcétera.	*Acción dramática*

II. El sistema comodín

Estos artículos fueron escritos en 1966 para el montaje de la obra *Arena cuenta Tiradentes,* de Augusto Boal y Gianfrancesco Guarnieri, música de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Théo de Barros y Sidney Miller, en el Teatro Arena de San Pablo, Brasil.

1. ETAPAS DEL TEATRO ARENA DE SAN PABLO

Primera etapa

En 1956, el Arena inició su etapa "realista". Entre sus muchas características, esta etapa significó un "no" al teatro convencional. ¿Cómo era éste? Todavía ese año, el panorama teatral de San Pablo estaba dominado por la estética del TBC, teatro fundado —y quien lo dijo fue su fundador— entre dos vasos de whisky, para orgullo de la "ciudad que más crece". Hecho por los que tienen dinero para ser visto también por los que lo tienen. Un lujo indiscriminado cubre por igual a Gorki y a Goldini. Teatro para mostrar al mundo que "aquí también se hace el buen teatro europeo". *Un parle francais*. "Somos una provincia distante pero tenemos alma de Viejo Mundo."

Era la nostalgia de estar lejos, pero la alegría de hacerlo casi igual. El Arena descubrió que estábamos lejos de los grandes centros pero cerca de nosotros mismos y quiso hacer un teatro que estuviera cerca. ¿Cerca de quién? De su público. ¿Y cuál era su público? Bueno, aquí comienza otra historia. Cuando surgió el TBC, en nuestros escenarios, los grandes divos ya estaban al borde de la ruina: actores-empresarios que centralizaban to-

do el espectáculo en ellos mismos, pisando majestuosamente un pedestal de *supporting cast* y "N.N.". El público no conseguía ver a los personajes ya que las estrellas se mostraban siempre idénticas a sí mismas, en cualquier texto. Pero las estrellas eran pocas y estaban muy vistas.

El TBC rompió con todo esto. Teatro de equipo: un nuevo concepto. El público volvió al teatro para ver de qué se trataba y se mezcló con los frecuentadores de estrellas. Si éstos eran la élite financiera de San Pablo, aquélla era la clase media. Al principio fue un casamiento feliz. Pero la incompatibilidad de caracteres de los dos públicos enseguida se hizo evidente. La primera etapa del Arena vino a responder a las necesidades de esa ruptura y a satisfacer a la clase media. Ésta se cansó de las puestas en escena abstractas y hermosas, y a la impecable dicción británica prefirió que los actores, aun siendo tartamudos, fueran tartamudos pero brasileños, que hablaran el portugués mezclando el tú con el vos, y no el lusitano.

El Arena tenía que responder con obras nacionales e interpretaciones brasileñas. Pero esas obras no existían. Los pocos autores nacionales de aquel entonces se preocupaban por los mitos helénicos. Nelson Rodrigues llegó a ser saludado con la siguiente frase, escrita en la solapa de uno de sus libros: "Nelson crea, por primera vez en el Brasil, el drama que refleja el verdadero sentimiento trágico griego de la existencia." Estábamos interesados en combatir el italianismo del TBC. pero no al precio de helenizarnos. Por lo tanto, sólo nos restaba utilizar textos realistas modernos, aunque fueran de autores extranjeros.

El realismo tenía otras ventajas, además de ser fácil de realizar. Si antes se usaba como padrón de excelencia la imitación casi perfecta de Gielgud, ahora pasábamos a usar la imitación de la realidad visible y próxima. La interpretación era tanto mejor en la medida en que los actores fueran ellos mismos y no actores.

En el Arena se fundó el Laboratorio de Interpretación. Stanislavski fue demenuzado palabra por palabra y practicado desde las nueve de la mañana hasta la hora de entrar en escena, Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho, Flavio Misciaccio, Nelson Yarier, Milton Conçalves, etc., fueron los actores que fundamentaron este período.

La obras seleccionadas en esa época fueron, entre otras: *Mice and Men* de Steinbeck, *Juno y el pavo real* de O'Casey, *They Knew What They Wanted* de Sidney Howard, y otras que, aunque fueron hechas más tarde, corresponden estéticamente a esta etapa, como *Los fusiles de la Madre Carrar* de Brecht. El escenario tradicional y el circular divergen en sus adecuaciones. Se podía pensar, inclusive, que el escenario tradicional era el más indicado para el naturalismo, ya que el circular revela siempre el carácter "teatral" de cualquier espectáculo: público frente a público, con actores en el medio, y todos los mecanismos teatrales desnudos y sin velos: reflectores, entradas y salidas, decorados rudimentarios. Sorprendentemente, el circular demostró ser la mejor forma para el teatro-realidad, pues es el único que permite usar la técnica del *close-up*: todos los espectadores están cerca de todos los actores; el público puede oler el café que se sirve en escena, observar los fideos que se comen en el escenario en proceso de deglución. La "furtiva" lágrima expone su secreto. . . El escenario a la italiana, en cambio, usa siempre el *long-shot*.

En cuanto a la imagen, Guarnieri observó en uno de sus artículos la evolución del escenario del teatro de Arena, según sus tres momentos. Primero: la forma vergonzante quería hacerse pasar por un palco convencional, mostrando estructuras de puertas y ventanas. Como imagen, el circular no era más que un escenario pobre. Segundo: el circular toma conciencia de su forma autónoma y elige el despojamiento absoluto: algunas briznas de paja en el suelo simbolizan un pajar, un ladrillo es una pared, y el espectáculo se concentra en la interpretación de los actores. Tercero: del despojamiento nace la esce-

nografía propia a esa forma. El mejor ejemplo fue la escenografía de Flavio Imperio para *El hijo del pavo*.

La llegada de Flavio Imperio, que pasó a integrar el equipo, introdujo la escenografía en el Arena.

En cuanto a la interpretación, el actor reunía en él la esencia del fenómeno teatral, era el demiurgo del teatro, sin él no se hacía nada; él lo resumía todo.

Sin embargo, si antes nuestros pajueranos eran convertidos en franceses por los actores de lujo, ahora, los revolucionarios irlandeses eran vecinos de La Boca.* Continuaba la dicotomía, sólo que invertida. Era imprescindible la aparición de una dramaturgia que creara personajes brasileños para nuestros actores. Se funda el Seminario de Dramaturgia de San Pablo.

Al principio nadie tenía confianza: ¿cómo iban a ser transformados en dramaturgos, jóvenes casi sin experiencia de vida o de escenario? Se juntaron unos doce, estudiaron, discutieron, escribieron, y pudo iniciarse la segunda etapa.

Segunda etapa: La fotografía

Comenzó en febrero de 1958. La primera fue *Ellos no usan smoking* de G. Guarnieri, que estuvo en cartel todo un año, hasta el 59. Por primera vez en nuestro teatro, aparecía el drama urbano y proletario.

Durante cuatro años (hasta 1964) se lanzaron muchos dramaturgos primerizos: Oduvaldo Viana Filho (*Chapetuba F.C.*), Roberto Freire (*Gente como nosotros*), Edy Lima (*La farsa de la esposa perfecta*), Augusto Boal (*Revolución en América del Sur*), Flavio Migliaccio (*Pintado de alegre*), Francisco de Assis (*El testamento del Cangaceiro*), Benedito Rui Barbosa (*Fuego frío*), y otros.

Fue un largo período en que el Arena cerró sus puertas a los dramaturgos europeos, independientemente de

* La Boca es un barrio típico de Buenos Aires [E].

sus excelencias, abriéndolas a quien quisiera hablarle sobre el Brasil al público brasileño.

Esta etapa coincidió con el nacionalismo político, con el florecimiento del parque industrial de San Pablo, con la fundación de Brasilia, con la euforia de la valorización de lo nacional. En esta época nacieron también la Bossa Nova y el Cinema Novo.

Las obras trataban todo lo que fuera brasileño: soborno en el fútbol del interior, huelga contra los capitalistas, adulterio en un pueblito, condiciones de vida infrahumanas de los empleados del ferrocarril, cangaceiros del Noreste y la consecuente aparición de vírgenes y diablos, etcétera.

El estilo variaba poco y se diferenciaba poco de la fotografía, siguiendo demasiado de cerca las pisadas del primer éxito de la serie. Las singularidades de la vida eran el tema principal de este ciclo dramático. Y ésta fue su principal limitación: el público siempre veía lo que ya conocía. Ver al vecino en el escenario, ver al hombre de la calle, le dio un gran placer al principio. Después, todos se dieron cuenta de que podían verlos sin pagar entrada.

La interpretación, en esta etapa, continuó por el camino ya conocido, el sistema Stanislavski. Sin embargo, si antes el énfasis interpretativo estaba colocado en "sentir emociones", ahora las emociones fueron dialectizadas y el énfasis pasó a colocarse en el "fluir de las emociones". Si se nos permite la metáfora maotsétunguiana, "no más lagos, sino ríos emocionales"... Se aplicaron mecánicamente las leyes de la dialéctica: el conflicto de voluntades opuestas se desarrolla cualitativa y cuantitativamente, dentro de una estructura conflictual interdependiente. Así, Stanislavski fue encuadrado dentro de un esquema. A pesar de la resistencia del director ruso al encuadramiento, todas sus teorías cabían perfectamente dentro de ese esquema.

Esta fase debía ser necesariamente superada. Sus ventajas fueron inmensas: los autores nacionales dejaron de

ser el terror de las boleterías, ya que casi todos obtuvieron grandes éxitos. Entusiasmados por la existencia de un teatro que sólo presentaba autores nacionales, muchos aspirantes se convirtieron en dramaturgos, contribuyendo con sus obras a la formación de un teatro más brasileño y menos mimético.

Pero la desventaja principal consistía en la reiteración de lo obvio. Queríamos un teatro más "universal" que, sin dejar de ser brasileño, no se redujera a las apariencias. El nuevo camino empezó en 1963.

Tercera etapa: La nacionalización de los clásicos

Elegimos *La mandrágora* de Maquiavelo, en traducción de Mario da Silva. Maquiavelo fue el primer ideólogo de la entonces naciente burguesía; nuestra producción estaba inserta en el siglo de su decadencia.

Y el ideólogo de este último aliento es Dale Carnagie. De hecho, las máximas de cada uno de estos dos pensadores son idénticas, a pesar de estar separadas por cuatro siglos de historia. El *self-made man* del decadente es el mismo *hombre de virtú* del florentino; a pesar de la identidad, éste amenaza y aquél hace trampas.

La mandrágora, en nuestra versión, fue hecha no como una obra académica, sino como un esquema de poder político aún vigente para la toma del poder. El poder, en la fábula, estaba simbolizado por Lucrezia, la joven esposa guardada bajo siete llaves pero aun así accesible a quien la quiera y que por ella luche, siempre que se luche teniendo en cuenta el fin que se desea y no la moral de los medios que se utilicen.

Después de *La mandrágora* vinieron otros clásicos, algunos ya fuera de la etapa: *El novicio* de Martins Penna, *El mejor alcalde, el Rey* de Lope de Vega, *Tartufo* de Molière, *El inspector general* de Gogol.

La "nacionalización" se procesaba teniendo en cuenta los objetivos sociales del momento. Así, por ejemplo, *El mejor alcalde. . .* sufrió alteraciones profundas en el

texto del tercer acto, a tal punto que la autoría se atribuía más a los adaptadores que al autor. Lope la escribió cuando el momento histórico exigía la unificación de las naciones bajo el dominio de un rey. La obra exalta al individuo justo, que reúne en sus manos todos los poderes, caritativo, bueno, inmaculado. Exalta el carisma. Si esta fábula era adecuada para la época de Lope, para la nuestra, en el Brasil, corría el riesgo de volverse reaccionaria. Por eso fue imprescindible modificar toda la estructura del texto para devolverle, siglos después, su idea original.

Por otro lado, *Tartufo* fue montada sin que se le alterase un solo alejandrino. En la época en que fue montada, la hipocresía religiosa era profusamente utilizada por los tartufos vernáculos que, en nombre de Dios, de la Patria, de la Familia, de la Moral, de la Libertad, etc., marchaban por las calles exigiendo castigos divinos y militares para los impíos. *Tartufo* desenmascara profundamente este mecanismo que consiste en transformar a Dios en un compañero de lucha en vez de mantenerlo en la posición de Juez Supremo que le compete. No era necesario enfatizar ni quitar nada del texto original, ni siquiera considerando que el propio Molière, para evitar censuras tartufescas, se vio obligado a hacer, al final de la obra, un inmenso elogio al gobierno: allí bastaba con decir el texto en toda su simplicidad para que el público se riera: la obra estaba nacionalizada.

Esta etapa ofrecía de entrada algunas complicaciones; por ejemplo, el estilo. Mucha gente pensaba que el montaje de obras clásicas sería un retorno al TBC, y no se daban cuenta del alcance bastante mayor del nuevo proyecto. Cuando montábamos a Molière, Lope o Maquiavelo, nunca nos proponíamos como meta la recreación del estilo vigente de cada uno de estos autores. Para poder insertarlos en nuestro tiempo y lugar, estos textos eran tratados como si no perteneciesen a la tradición de ningún teatro en ningún país. Haciendo Lope no pensábamos en Alejandro Ulloa, ni pensábamos en los elencos

franceses cuando hacíamos Moliere. Pensábamos en aquellos a quienes nos queríamos dirigir y en las interrelaciones humanas y sociales de los personajes, válidas en otras épocas y en la nuestra. Claro que llegábamos siempre a un "estilo", pero nunca "apriorísticamente". Esto nos creaba responsabilidades de creadores y nos quitaba los límites de la copia.

Quien prefería lo ya conocido, lo avalado por la crítica de los grandes centros mundiales se sintió muy disgustado: muchos reaccionaron así. La gran mayoría, sin embargo, se sintió fascinada por la aventura de comprender que un clásico sólo es universal en la medida en que sea brasileño. El "clásico universal" que sólo el Old Vic o la Comédie pueden hacer, no existe. Nosotros también somos el "Universo". En el terreno interpretativo, dislocamos otro énfasis. La interpretación social pasó al primer plano. Los actores empezaron a construir sus personajes a partir de sus relaciones con los otros y no a partir de una discutible esencia. O sea, los personajes empezaron a ser creados de afuera hacia adentro. Comprendimos que el personaje es una reducción del actor, y no una figura que fluctúa distante hasta ser alcanzada en un momento de inspiración. ¿Pero una reducción de qué actor? Cada ser humano crea su propio personaje en la vida real. Tiene una manera particular de reírse, camina, habla, crea vicios de lenguaje, de pensamiento, de emoción: la rigidez de cada ser humano es el personaje que cada uno se crea para sí mismo. Sin embargo, cada uno es capaz de ver, sentir, pensar, oír, emocionarse más de lo que lo hace cotidianamente. El actor, una vez liberado de sus mecanizaciones cotidianas, extendiendo los límites de su percepción y expresión, limita sus posibilidades a aquellas exigidas por las interrelaciones en las cuales se envuelve su personaje.

Una vez desarrollada esta etapa nos fue fácil verificar que, si la anterior se había restringido excesivamente al exhaustivo análisis de singularidades, ésta se había reducido demasiado a la síntesis de universalidades. Una

presentaba la existencia no conceptualizada; la otra, conceptos abstractos.

Era necesario intentar la síntesis.

Cuarta etapa. Musicales

El Arena realizó una vasta producción de espectáculos musicales. Todos los lunes se llevaban a cabo presentaciones de cantantes y músicos, reuniendo los espectáculos bajo la denominación genérica de "Bossa-Arena", con producción de Moracy do Val y Solano Ribeiro, hasta algunas experiencias hechas por Paulo José, como *Historinha* y *La cruzada de los niños;* desde la coproducción realizada con el grupo "Opinión" de Río de Janeiro, del musical *Opinión*, del cual participaron Nara Leão, Maria Bethania, Zé Keti y João do Vale, hasta el *one man show: La creación del Mundo según Ari Toledo*, pasando por *Un americano en Brasilia* de Nelson Lins de Barros, Francisco de Asís y Carlos Lyra, *Arena cuenta Bahía*, con Gilberto Gil, Gal Costa, Tomré, Piti y Caetano Veloso, *Tiempo de Guerra* con Maria Bethania. Se hicieron otros de carácter más episódico y circunstancial. De todos, el que me parece más importante, por lo menos en la secuencia de esta argumentación, es *Arena cuenta Zumbí*, de Guarnieri y Boal, con música de Edu Lobo.

Zumbí se proponía muchas cosas y consiguió varias. Su propuesta fundamental fue la destrucción de todas las convenciones teatrales que se habían transformado en obstáculos para el desarrollo estético del teatro. Se buscaba más todavía: contar una historia no desde la perspectiva cósmica, sino desde una perspectiva terrena bien localizada en el tiempo y el espacio: la perspectiva del Teatro de Arena y de sus integrantes. La historia no era narrada como si existiera autónomamente: existía solamente referida a quien la contaba.

Zumbí era una obra de advertencia contra todos los males presentes y futuros. Y, dado el carácter periodís-

tico del texto, se requerían connotaciones que fueran conocidas por el público. En obras que exigían connotación, el texto era armado de tal manera que estimulara la respuesta de los espectadores. Esta manera de armar el texto y este carácter especial determinan la simplificación de toda la estructura. Moralmente el texto es maniqueísta, lo que pertenece a la mejor tradición del teatro sacro medieval, por ejemplo. Y de la misma forma y por los mismos motivos por los cuales el teatro sacro de la Edad Media requería todos los medios espectaculares disponibles, también en el caso de Zumbí el texto debía ser amparado por la música, que, en esta obra, tenía la misión de preparar lúdicamente al público para recibir las "razones" cantadas.

Zumbí destruyó convenciones, todas las que pudo. Destruyó, inclusive, lo que debe ser recuperado. Destruyó la empatía. Al no poder identificarse en ningún momento con ningún personaje, el público muchas veces se colocaba en espectador frío de hechos consumados. Y la empatía debe ser reconquistada. Pero dentro de un nuevo sistema que la encuadre y la haga desempeñar la función que se le atribuya.

LA NECESIDAD DEL COMODÍN

La puesta de *Arena cuenta Zumbí* fue, tal vez, el mayor éxito artístico y de público logrado por el Teatro de Arena. De público, por su carácter polémico, por su propuesta de rediscutir un importante episodio de la historia nacional, utilizando para eso una óptica moderna, y por haber revalidado la lucha de los negros como ejemplo de otra que debemos librar en nuestros tiempos. Artístico, por haber destruido algunas de las convenciones más tradicionales y arraigadas del teatro, que persistían como mecánicas limitaciones estéticas de la libertad creadora.

Zumbí culminó la fase de la "destrucción" del tea-

tro, de todos sus valores, reglas, preceptos, recetas, etc. No podíamos aceptar las convenciones que se practicaban pero todavía nos era imposible presentar un nuevo sistema de convenciones.

La convención es un hábito creado: no es mala ni buena en sí misma. Las convenciones del teatro naturalista tradicional, por ejemplo, no son buenas ni malas. Fueron y son útiles en determinados momentos y circunstancias. El mismo Arena, en el período que va de 1956 a 1960, se valía holgadamente del realismo, de sus convenciones, técnicas y procesos. Ese uso respondía a la necesidad social y teatral de mostrar en escena la vida brasileña, especialmente en sus aspectos aparentes. Pidiéndole prestada la frase a Brecht, estábamos más interesados en mostrar "cómo son las cosas verdaderas" que en revelar "cómo son verdaderamente las cosas". Para esto usábamos la fotografía y todos sus esquemas. De la misma forma estábamos dispuestos a utilizar los instrumentos de cualquier otro estilo, siempre que dieran una respuesta a las necesidades estéticas y sociales de nuestra organización como teatro actuante, o sea, un teatro que trata de influir sobre la realidad y no sólo de reflejarla, aunque fuera correctamente.

La realidad estaba y está en tránsito; los instrumentos estilísticos, en cambio, son perfectos y acabados.

La realidad estaba y está en tránsito; los instrumentos estilísticos, en cambio, son perfectos y acabados. Queríamos reflexionar sobre una realidad en modificación, y teníamos a nuestra disposición sólo estilos inmodificables o inmodificados. Estas estructuras reclamaban su propia destrucción, a fin de que, en teatro, se pudiera sorprender el movimiento. Y queríamos sorprenderlo casi cotidianamente: teatro periodístico.

fue la de crear el caos necesario antes de iniciar, con *Tiradentes*, la etapa de la propuesta del nuevo sistema. Este sano desorden fue provocado por las cuatro principales técnicas usadas.

La primera consistía en la desvinculación actor-perso-

naje. Con seguridad ésta no era la primera vez que los actores y los personajes se desvincularon. Para ser más exactos: así nació el teatro. En la tragedia griega, primero dos y después tres actores se alternaban en la interpretación de todos los personajes fijos del texto. Para eso, utilizaban máscaras, lo que evitaba la confusión del público. En nuestro caso, intentamos también la utilización de una máscara; pero no la máscara física sino el conjunto de las acciones y reacciones mecanizadas del personaje. Cada uno de nosotros, en la vida real, presenta un tipo de comportamiento mecanizado prestablecido. Creamos vicios de pensamiento, de lenguaje, de profesión. Todas nuestras relaciones en la vida cotidiana están empadronadas. Estos padrones son nuestras "máscaras", como lo son también las "máscaras" de los personajes. En Zumbí tratábamos de mantener permanente la máscara del personaje interpretado, con independencia de los actores que representaban cada papel. Así, la violencia característica del Rey Zumbí se mantenía, independientemente de cuál fuera el actor que la interpretaba en cada escena. La "aspereza" de Don Ayres, la "juventud" de Ganga Zona, el carácter "sensorial" de Góngora, etc., no estaban vinculados al tipo físico o a las características personales de ningún actor. Es cierto que las mismas comillas ya dan una idea del carácter genérico de cada "máscara". Por supuesto, este proceso jamás serviría para interpretar una pieza basada en la obra de Proust o Joyce. Pero *Zumbí* era un texto maniqueísta, un texto del bien y del mal, de lo correcto y lo incorrecto: texto de exhortación y de combate. Y, para este género de teatro, ese tipo de interpretación se adecuaba perfectamente. Pero no sería necesario citar la tragedia griega ya que en el teatro moderno hay tantos ejemplos de la desvinculación del actor y el personaje. *La decisión* de Brecht e *Historias para ser contadas* del dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, son dos ejemplos. Al mismo tiempo se asemejan y se diferencian de *Zumbí*. En la obra argentina, en ningún momento se establece un con-

flicto teatral; el texto tiende a la narración lírica: los personajes son narrados como si se tratase de poesía y los actores se comportan como si estuviesen dramatizando un poema. También en el texto brechtiano se narra distanciadamente lo que ocurrió en el pasado con una patrulla de soldados; la muerte de un compañero es mostrada delante de los jueces: el "tiempo presente" es la narración del hecho ocurrido y no el hecho ocurriendo.

Ya en Zumbí —y esto no es ni una virtud ni un defecto— cada momento de la obra era interpretado "presente" y "conflictualmente", aunque el "montaje" del espectáculo no permitiera olvidar la presencia del grupo narrador de la historia; algunos actores permanecían en el tiempo y el espacio de los espectadores, mientras otros viajaban a otros lugares y épocas.

De allí resultaba una especie de "cobija de retazos" formada por pequeños fragmentos de muchas piezas, documentos y canciones.

Los ejemplos de la devaluación son innumerables. Recordemos todavía a los "Freres Jacques" y todo el movimiento del "Living Newspaper", del teatro norteamericano. Una de las obras de ese movimiento *E = MC2*, narraba la historia de la teoría atómica desde Demócrito, y la bomba atómica desde Hiroshima, abogando por la utilización pacífica de este tipo de energía. Las escenas eran totalmente independientes las unas de las otras y se relacionaban apenas porque se referían al mismo tema.

En general, está vigente el gusto por insertar cada obra nacional en el contexto de la historia del teatro; y, muchas veces, se olvida de insertarla en el propio contexto de la sociedad brasileña. Así, aunque la historia del teatro esté llena de ejemplos anteriores, lo importante en este nuevo procedimiento del Arena se refería principalmente a la necesidad de extinguir la influencia que sobre el elenco había tenido la fase realista anterior, durante la cual cada actor trataba de agotar las mi-

nucias psicológicas de cada personaje, y al cual se dedicaba con exclusividad. En Zumbí, cada actor se vio obligado a interpretar la totalidad de la obra y no apenas a uno de los participantes de los conflictos expuestos.

Haciendo que todos los actores interpretaran todos los personajes, se conseguía el segundo objetivo técnico de esta primera experiencia: todos los actores se agrupaban en una categoría única de narradores, el espectáculo dejaba de ser realizado según el punto de vista de cada personaje y pasaba, narrativamente, a ser contado por un equipo, según criterios colectivos: "Nosotros somos el Teatro de Arena" y "Nosotros todos juntos, vamos a contar una historia; lo que todos pensamos sobre el asunto". Conseguimos así un nivel de interpretación "colectiva".

La tercera técnica usada con éxito para provocar el caos fue el eclecticismo de estilo. Dentro del mismo espectáculo se recorría el camino que va desde el melodrama más simple y telenovelesco hasta la obra más circense y vodevilesca. Muchos juzgaron peligroso el camino elegido y el Arena recibió varias advertencias sobre sus límites; se intentó realmente establecer una enérgica limitación de fronteras entre la "dignidad del arte" y el "hacer reír a cualquier precio". Lo curioso era que las advertencias iban siempre dirigidas a la comicidad y nunca al melodrama, que, en el extremo opuesto, corría los mismos riesgos. Tal vez eso se deba al hecho de que nuestro público y nuestra crítica ya se habituaron al melodrama y las oportunidades de reírse son muy escasas en nuestro tiempo y en nuestro país.

También en cuanto al estilo, y no sólo al género, se instauró el saludable caos estético. Algunas escenas, como la del *Banzo*, tendían al expresionismo, mientras que otras, como la del cura y la Señora Dueña, eran realistas, el Ave María era simbolista y el twist bordeaba el surrealismo, etcétera.

En teatro, cualquier ruptura estimula. Las reglas tradicionales del *playwriting* recetan el *comic relief* como

forma de estímulo. Aquí se conseguía una especie de *stylistic relief* y el público recibía satisfecho los cambios bruscos y violentos.

Pero todavía se usó una técnica más. La música tiene el poder de, con independencia de los conceptos, preparar al público a corto plazo, lúdicamente, para recibir textos simplificados que sólo podrán ser absorbidos dentro de la experiencia razón-música. Este ejemplo lo aclara: sin música nadie creería que en las "márgenes plácidas del Ipiranga se escuchó un grito heroico y retumbante" (himno nacional), o que, "cual cisne blanco en noches de luna, algo se desliza en un mar azul" (himno de la marina). De la misma forma, y por la manera simple con que se expone la idea, nadie creería que éste "es un tiempo de guerra" si no fuera por la melodía de Edu Lobo.

Finalmente, usando estas cuatro técnicas, *Zumbí* tenía la misión estética principal de sintetizar las dos fases anteriores del desarrollo artístico del Teatro de Arena.

Durante todo el período realista, tanto la dramaturgia como la interpretación del Arena, buscaban sobre todo el detalle. Como dice el Comodín en *Tiradentes:* "Obras en las que se comían fideos y se hacía café y el público aprendía eso: cómo se hace el café y se comen los fideos: cosas que ya sabía." Fue todo un período en que la preocupación máxima consistía en la búsqueda de singularidades, en la descripción más minuciosa y veraz de la vida brasileña en todos sus aspectos exteriores, visibles y accidentales. La reproducción exacta de la vida tal como es: ésta era la principal meta de toda una fase. Ese camino, aunque necesario en su momento, presentaba el gran riesgo de inutilizar a la obra de arte. El arte es una forma de conocimiento: por lo tanto, el artista tiene la obligación de interpretar la realidad, haciéndola comprensible. Pero si en lugar de interpretarla se limita a reproducirla, no la estará conociendo ni dándola a conocer. Y cuanto más iguales sean la realidad y la obra, tanto más inútil será la segunda. El criterio de

la semejanza es la medida de la ineficacia. Los dramaturgos no se querían limitar a constataciones, pero la verdad era que, sin embargo... la utilización del instrumental naturalista reducía las posibilidades de análisis. Los textos se volvían ambiguos y ambivalentes: ¿quién era el héroe: el pequeño burgués Tião, u Octavio, el proletario? ¿Cuál era la solución de José da Silva; dejar todo como estaba y morirse de hambre, o luchar en la guerrilla? (personajes de *Ellos no usan smoking* y *Revolución en América del Sur*). En la etapa posterior, cuando se intentaba "nacionalizar a los clásicos", las metas se contrapusieron: pasamos a tratar nada más que con ideas vagamente corporizadas en fábulas: *Tartufo*, *El mejor alcalde*, etc. Poco nos importaba reproducir la vida en la época de Luis XIV o en la Edad Media. Don Tello y Tartufo no eran seres humanos insertados en su momento, sino lobos de Lafontaine que se parecían mucho a la gente paulista y brasileña; Dorina y Pelayo eran corderitos con alma de zorros. Todo el elenco de personajes se constituía de símbolos vueltos significativos por las características semejantes a nuestra gente.

Había que sintetizar: por un lado lo singular, por otro lo universal. Teníamos que encontrar lo particular típico.

El problema fue, en parte, resuelto con la utilización de un episodio de la historia del Brasil, el mito de Zumbí, y tratando de rellenarlo con datos y hechos recientes, bien conocidos por el público. Por ejemplo: el discurso de Don Ayres cuando toma posesión de su cargo fue escrito casi totalmente tomando como base recortes de diarios con discursos pronunciados en la época del montaje de la obra. (Más concretamente, el discurso pronunciado por el dictador Castelo Branco en el Comando del Tercer Ejército acerca del papel policial que debían desempeñar los soldados "contra el enemigo interno".)

Es cierto que la verdadera síntesis no se había logrado: apenas se conseguía —y esto ya era bastante— yuxtaponer "universales" y "singulares" amalgamándolos: por un lado la historia mítica con toda la estructura de la fábula, intacta; por el otro, periodismo realizado aprovechando los sucesos más recientes de la vida nacional. La unión de los dos niveles era casi simultánea, lo que aproximaba el texto a lo particular típico.

Zumbí cumplió su función y representó el final de una etapa de investigación. La etapa de la "destrucción" del teatro concluyó y se propuso el comienzo de nuevas formas.

"Comodín" es el sistema que se propone como forma permanente de hacer teatro —dramaturgia y puesta en escena—. Reúne en sí todas las pesquisas anteriores hechas en el Arena y, de esta manera, es la suma de todo lo sucedido anteriormente. Y, al reunirlas, también las coordina, y en este sentido es el principal salto de todas las etapas de nuestro teatro.

3. LAS METAS DEL COMODÍN

No se propone un sistema porque sí. Éste aparece siempre en respuesta a estímulos y necesidades estéticas y sociales. Ya fue exhaustivamente estudiada la estructura de los textos isabelinos como una consecuencia de las condiciones sociales de su época, de su público, y hasta de las características especiales de su teatro como edificio. En general, todas las obras de Shakespeare comienzan con escenas de violencia: criados peleando (*Romeo y Julieta*), movimiento reivindicatorio de las masas (*Coriolano*), aparición de un fantasma (*Hamlet*), de tres brujas (*Macbeth*), de un monstruo (*Ricardo III*), etc. No era por casualidad que el dramaturgo elegía comenzar sus obras de una manera tan violenta. Ya se contaron muchos detalles, algunos bastante curiosos, sobre el comportamiento bullicioso de su público. Por ejemplo, el del lenguaje romántico de las naranjas: durante el espectáculo, un señor deseoso de cortejar a una dama del público, compraba a los gritos una docena de naranjas, sin importarle que en el escenario hubiera, en

ese momento, un tierno coloquio. Después el mismo vendedor se encargaba de hacer llegar las naranjas a la dama en cuestión. La respuesta estaba implícita en el comportamiento de la joven. Si ella devolvía el paquete, era mejor no insistir; si devolvía sólo la mitad ¿quién sabe? Si se las guardaba, entonces las esperanzas eran muchas. Y si, a Dios gracias, las comía allí mismo, durante el "Ser o no ser", no quedaba duda: la joven pareja no asistiría al final de la tragedia, prefiriendo inventar su propia comedia bucólica más lejos.

Imagínense que ésas no eran las mejores condiciones para el desarrollo de la dramaturgia de Maeterlinck. Laurence Olivier, en su película *Enrique V,* dio una imagen precisa del público isabelino: gritos, insultos, peleas, amenazas directas a los actores, espectadores circulando constantemente por todos lados, nobles sobre el escenario, etc. Para que ese público se callara era necesaria una introducción vigorosa y decidida. Los actores tenían que hacer más ruido que el público. Así iba conformando la metodología del *playwriting* shakespeariano.

También los adelantos técnicos influyen en la aparición de nuevos estilos: sin electricidad, el expresionismo sería imposible.

Pero no sólo los aspectos exteriores determinan la forma teatral. *El Volksbühne,* cuna del moderno teatro épico, hubiera sido imposible sin sus sesenta mil socios proletarios, como sin el público neoyorquino serían imposibles las aberraciones sexuales, castraciones y antropofagias de Tennessee Williams. Sería absurdo ofrecer *La madre* de Brecht en Broadway, o *La noche de la iguana* en los sindicatos de Berlín. Cada público exige obras que asuman su visión del mundo.

En los países subdesarrollados, sin embargo, se acostumbra elegir el teatro de los "grandes centros", como patrón y como meta. Se rechaza al público del que se dispone, soñando con uno distante. El artista no se permite recibir influencias de sus interlocutores y sueña con los espectadores llamados "educados" o "cultos". Trata

de absorber tradiciones ajenas sin fundamentar las propias; recibe una cultura como palabra divina, sin decir una sola palabra propia. El sistema "comodín" tampoco nació porque sí, sino que fue determinado por las actuales características de nuestra sociedad y, más específicamente, de nuestro público brasileño.

Sus metas son de carácter estético y económico.

El primer problema a ser resuelto consiste en la presentación, dentro del mismo espectáculo, de la obra y su análisis. Evidentemente, cualquier obra ya incluye, en cada puesta en escena, criterios analíticos propios. Por ejemplo, todos los espectáculos de *Don Juan* son diferentes entre sí, aunque estén todos basados en el mismo texto de Molière. *Coriolano* puede ser montada como una obra de apoyo o de repudio al fascismo. El héroe de *Julio César* puede ser Marco Antonio o Bruto. El director moderno puede optar por los argumentos de Antígona o de Creón, o por condenar a los dos. La tragedia de Edipo puede ser la "moira" o su orgullo.

La necesidad de analizar el texto y revelar ese análisis al público; de enfocar la acción según una determinada perspectiva únicamente; de mostrar el punto de vista del autor o de los recreadores: esa necesidad siempre existió y se respondió a ella de diversas maneras.

El monólogo, en general, sirve para ofrecer al público un determinado ángulo a través del cual pueda entender la totalidad de los conflictos del texto. El coro de la tragedia griega, que tantas veces actúa como moderador, también analiza el comportamiento de los protagonistas. El *raisonneur* de las obras de Ibsen casi nunca tiene una función específicamente dramática, revelándose a cada instante como un portavoz del autor. El recurso del "narrador" también es usado frecuentemente, como lo hizo Arthur Miller en *Panorama desde el puente* y en *Después de la caída,* en forma más moderada. El protagonista se dirige explicativamente a alguien, que tanto puede ser Dios como el psicoanalista; a Miller poco le importa y a nosotros mucho menos.

Éstas son algunas de las soluciones posibles y ya ofrecidas. En el sistema "comodín" se presenta el mismo problema y se propone una solución parecida. En todos estos mecanismos citados, lo que más nos desagrada es el camuflaje con que se disfraza la verdadera intención. Se esconde, con vergüenza, el funcionamiento de la técnica. Preferimos el descaro de mostrarlo como es y para lo que sirve. El camuflaje acaba creando un "tipo" de personaje mucho más próximo a los otros personajes que al espectador: "coros", "narradores", etc., son habitantes de las fábulas y no de la sociedad en que viven los espectadores. Proponemos un "comodín" contemporáneo y vecino del espectador. Para esto es necesario enfriar sus "explicaciones"; es necesario alejarlo de los demás personajes, es necesario que esté próximo a los espectadores.

Dentro del sistema, las "explicaciones" que aparecen periódicamente *tratan* de que el espectáculo se desarrolle en dos niveles diferentes y complementarios: el de la fábula (que puede usar todos los recursos imaginativos convencionales del teatro) y el de la "conferencia", en la cual el "comodín" se propone como exégeta.

La segunda meta estética se refiere al estilo. Es verdad que muchas obras bien logradas usan más de un estilo, como es el caso de *Liliom* de Ferenc Molnar o de *La máquina de sumar* de Elmer Rice (realismo y expresionismo para las escenas del Cielo y la Tierra). Pero también es verdad que los autores se toman un trabajo enorme para justificar las mudanzas estilísticas. Se admite el expresionismo siempre que la escena sea en el Cielo: pero esto no es más que un disfraz del realismo que continúa (*permanece*). Aun en el cine, el célebre *Gabinete del Doctor Caligari* no es nada más que una película realista disfrazada; en el film se piden disculpas por los instrumentos estilísticos usados justificándose por el hecho de que se trataba de la visión del mundo según el punto de vista de un loco.

El propio *Zumbí*, con todas las libertades que se tomaba, estaba unificado por una atmósfera general de

fantasía; todas las escenas se trabajaban indistintamente con los mismos instrumentos de la fantasía: la variedad de estilos era dada por la manera diferente de utilizar el instrumental y la unidad por el hecho de trabajar siempre con los mismos instrumentos; el cuerpo del actor absorbía las funciones de escenografía ética del blanco y el negro, bueno y malo, amor y odio, el tono ora nostálgico, ora exhortativo, etcétera.

Con el "comodín" proponemos un sistema permanente de hacer teatro (estructura de texto y de elenco) que contenga todos los instrumentos de todos los estilos o géneros. Cada escena debe ser resuelta, estéticamente, según los problemas que ella presente.

Toda unidad de estilo trae el inevitable empobrecimiento de los procesos pasibles de ser utilizados. Habitualmente se seleccionan instrumentos de un solo estilo, de aquel que se revela ideal para el tratamiento de las escenas principales de la obra: enseguida, los mismos instrumentos son utilizados para solucionar todas las demás, aun cuando se muestren totalmente inadecuados. Por eso decidimos resolver cada escena en forma independiente. Así, el realismo, el surrealismo, la pastoral bucólica, la tragicomedia, o cualquier otro género o estilo, están permanentemente a disposición del director o del autor, sin que éstos se sientan obligados por eso a utilizarlos durante toda la obra o espectáculo.

Claro que este procedimiento acarrea un peligro bastante grande, ya que se puede caer en la total anarquía. A fin de evitar este riesgo se pone un mayor énfasis en las "explicaciones", de manera que el estilo en que sean elaboradas se constituya en el estilo general de la obra al cual deben estar referidos todos los demás. Se trata de escribir obras que sean fundamentalmente juicios, procesos. Y, como en un tribunal, los fragmentos de cada intervención pueden tener su propia forma, sin perjuicio de la particular forma del proceso. En el "comodín" también: cada capítulo o cada episodio puede ser tratado de la manera que le convenga mejor, sin per-

juicio de la unidad del todo, que será dada no por la permanencia limitadora de una forma, sino por la variedad estilística referida a una misma perspectiva.

Se debe observar que la posibilidad de una gran variación formal es ofrecida por la simple presencia dentro del sistema de dos funciones totalmente opuestas: la función protagónica que es la realidad más concreta y la función "comodín" que es la abstracción universalizante del otro. En ellas todos los estilos están incluidos y son posibles.

El teatro moderno ha enfatizado demasiado la originalidad. Las dos guerras, la permanente guerra de liberación de las colonias, la ascención de las clases sometidas, el avance de la tecnología, desafían a los artistas, que responden con una serie de innovaciones fundamentalmente formales: la rapidez con que evoluciona el mundo determina también la enorme rapidez con que lo hace el teatro. Pero hay una diferencia que se transforma en obstáculo: cada nueva conquista de la ciencia fundamenta la conquista siguiente, no perdiendo nada y conquistando todo. Al contrario, cada nueva conquista del teatro ha significado la pérdida de todo lo anterior.

Por lo tanto, el tema principal de la técnica teatral moderna terminó siendo la coordinación de sus conquistas, de manera que cada nuevo producto venga a enriquecer su patrimonio y no a destruirlo (sustituirlo). Y esto debe ser hecho dentro de una estructura que sea totalmente flexible, a fin de que pueda absorber los nuevos descubrimientos y permanecer al mismo tiempo inmutable e idéntica a sí misma.

La creación de nuevas reglas y convenciones en teatro, dentro de una estructura que permanezca inalterada, permite a los espectadores conocer las posibilidades de juego de cada espectáculo. El futbol tiene reglas prestablecidas, una rígida estructura de penales y *off-sides*, lo cual no impide la improvisación y la sorpresa de cada jugada. Perdería todo el interés si cada partido se jugase obedeciendo a leyes creadas sólo para ese partido, si los

espectadores tuvieran que descubrir durante el partido, las leyes que lo rijen. El conocimiento previo es indispensable para el disfrute pleno.

En el "comodín", la misma estructura será usada para *Tiradentes* y *Romeo y Julieta*. Pero dentro de esta estructura inmutable, nada deberá impedir la originalidad de cada jugada o escena o capítulo, episodio o explicación.

No sólo el deporte ofrece ejemplos: el espectador ve un cuadro y al examinar una parte, puede ubicarla en la totalidad que también está visible. El detalle de un mural es visto simultáneamente aislado e insertado en el todo. En teatro sólo se podrá conseguir este efecto si el público conoce de antemano las reglas del juego.

Por último, uno de los propósitos estéticos no menos importantes del sistema consiste en tratar de resolver la opción entre personaje-objeto y personaje-sujeto que, esquemáticamente, deriva de la consideración de que el pensamiento determina la acción, o por el contrario, de que la acción determina el pensamiento.

La primera posición es exhaustivamente defendida por Hegel en su poética y, mucho antes, por Aristóteles. Los dos afirman, con palabras bastante similares, que "la acción dramática resulta del libre movimiento del espíritu del personaje". Hegel va todavía más lejos y como si estuviera premonitoriamente pensando en el Brasil de hoy, afirma que la sociedad moderna se está volviendo incompatible con el teatro, ya que los personajes de hoy están prisioneros de una maraña de leyes, costumbres y tradiciones que aumenta a medida que la sociedad se civiliza y desarrolla. Así, resulta que el héroe dramático perfecto es el príncipe medieval —o sea un hombre que reúne en sí todos los poderes: legislativo, ejecutivo y judicial— lo que no deja de ser una de las más caras aspiraciones de algunos políticos actuales, medievales de corazón. Sólo teniendo en sus manos el poder absoluto el personaje podrá "expresar libremente los movimientos de su espíritu"; si esos movimientos lo llevan a matar, poseer, agredir, absolver, etc., nada extraño a él le po-

día impedir hacerlo: las acciones concretas tienen origen en la subjetividad del personaje.

Brecht —el teórico y no necesariamente el dramaturgo— defiende la posición opuesta: el personaje es el reflejo de la acción dramática y ésta se desarrolla por medio de contradicciones objetivas u objetivo-subjetivas, o sea, uno de los polos es siempre la infraestructura económica de la sociedad, aunque el otro sea un valor moral.

En el "comodín", la estructura de los conflictos es siempre infraestructural, aunque los personajes no sean conscientes de este desarrollo subterráneo, es decir aunque sean hegelianamente libres.

Se intenta así restaurar la libertad plena del personaje sujeto dentro de los rígidos esquemas del análisis social. La coordinación de esa libertad impide el caos subjetivista perteneciente a los estilos líricos: expresionismo, etc. Impide la presentación del mundo como una perplejidad, como un destino inexorable. Y, esperamos, debe impedir las interpretaciones mecanicistas que reduzcan la experiencia humana a una mera ilustración de compendios.

Muchas son las metas de este sistema. No todas son estéticas ni tuvieron origen en la estética. La violenta limitación del poder adquisitivo del pueblo determinó la escasez de consumo de productos superfluos: entre ellos el teatro. Cada situación debe ser enfrentada en su propio ámbito y no según perspectivas optimistas. Y los datos son éstos: falta mercado consumidor de teatro, falta material humano, falta el apoyo oficial a cualquier campaña de popularización y sobran restricciones oficiales (impuestos y reglamentos).

Dentro de este panorama hostil, con una puesta obediente al sistema "comodín", es posible presentar cualquier texto con un número fijo de actores, independientemente del número de personajes. Cada actor de cada coro multiplica sus posibilidades de interpretación. Al reducirse el costo de las puestas, todos los textos son posibles.

Éstas son las metas del sistema. Para tratar de alcanzarlas hay que crear y desarrollar dos estructuras fundamentales: la del elenco y la del espectáculo.

4. LAS ESTRUCTURAS DEL COMODÍN

En *Zumbí* todos los actores interpretaban todos los personajes. La distribución de los papeles era hecha en cada escena y sin respetar la continuidad: al contrario, se trataba de evitarla, no dándole al mismo actor dos veces al mismo papel.

Salvando las distancias, parecía un equipo de futbol de aficionados: todos los jugadores, cualesquiera que sean sus posiciones, están siempre atrás de la pelota. En *Tiradentes* y dentro del sistema del "comodín", cada actor tiene una posición prestablecida y se mueve dentro de las reglas establecidas para esa posición. No se distribuyen personajes a los actores sino funciones, de acuerdo con la estructuración general de los conflictos del texto.

La primera función es la "protagónica" que, en el sistema, representa la realidad concreta y fotográfica. Ésta es la única función en la que se da la vinculación perfecta y permanente entre el actor y el personaje: un solo actor representa a un solo protagonista. Aquí se da la empatía.

Son varias las características necesarias para esta función, en la cual el actor debe valerse de la interpretación stanislavskiana, en su forma más ortodoxa. El actor no puede desempeñar ninguna tarea que exceda los límites del personaje en cuanto ser humano real: para comer necesita comida; para beber, bebida; para luchar, una espada. Debe comportarse como un personaje de *Ellos no usan smoking*. El espacio en que se mueve debe ser pensado en los términos de Antoine. El actor "protagónico" debe tener la conciencia del personaje y no de los autores. Su vivencia nunca se interrumpe, aunque, simultá-

neamente, el "comodín" puede estar analizando cualquier detalle de la obra: él continuará su acción "verdaderamente" como un personaje de otra obra perdido en un escenario de teatro. Es el "pedazo de vida", el neorrealismo, el cine-verdad, el documental en vivo, la minucia, el detalle, la verdad aparente, la cosa verdadera.

No sólo el actor debe responder a criterios de similitud; su concepción escenográfica también debe hacerlo: su ropa, sus accesorios deben ser lo más auténticos posible. Al verlo, el público debe tener siempre la impresión de la cuarta pared ausente, aunque también estén ausentes las otras tres. . .

Esta función trata de reconquistar la empatía que se pierde siempre que el espectáculo tiende hacia un alto grado de abstracción. En estos casos, el público pierde el contacto emocional inmediato con el personaje y su experiencia tiende a reducirse al conocimiento puramente racional.

No importa ni es el momento de descubrir cuáles son las principales razones de este hecho: por ahora basta con constatarlo. Y se constata que la empatía se logra con gran facilidad cuando cualquier personaje, en cualquier obra con cualquier enredo o tema, realiza una tarea fácilmente reconocible, de carácter doméstico, profesional, deportivo, etcétera.

La empatía no es un valor estético: es apenas uno de los mecanismos del ritual dramático, al cual se le puede dar buen o mal uso. En la etapa realista del Arena no siempre este uso fue loable y muchas veces el reconocimiento de situaciones verdaderas y cotidianas sustituía el carácter interpretativo que debe tener el teatro. En el "comodín", esta empatía exterior estará acompañada punto por punto por la exégesis. Se intenta y se permite el reconocimiento exterior desde que se presenta, simultáneamente, el análisis de esa exteriorización.

La elección del protagonista no coincide necesariamente con el personaje principal. En *Macbeth* puede ser Macduff; en *Coriolano* puede ser un hombre del pueblo; en *Romeo y Julieta* podría ser Mercucio, si no fuera por su muerte prematura; en el *Rey Lear* podría ser el bufón. Desempeña la función protagónica el personaje que el autor desea vincular empáticamente con el público.

Si pudiéramos separar el *ethos* y la *dianoia* —y sólo podemos hacerlo para fines didácticos— diríamos que el protagonista asume un comportamiento ético y el comodín dianoético.

La segunda función del sistema es el propio comodín. Podríamos definirla como exactamente lo contrario del protagonista.

Su realidad es mágica: él la crea. Si es necesario, inventa muros mágicos, combates, soldados, ejércitos. Todos los otros personajes aceptan la realidad mágica creada y descrita por el comodín. Para luchar, usa un arma inventada, para cabalgar inventa un caballo, para matarse cree en el puñal que no existe. El comodín es polivalente; es la única función que puede desempeñar cualquier papel en la obra, pudiendo inclusive sustituir al protagonista cuando la naturaleza realista de éste le impide realizar algo. Ejemplo: el segundo acto de *Tiradentes* comienza con éste cabalgando en una escena de fantasía: como no sería prudente entrar con el caballo en el escenario, esta escena será desempeñada por el actor que haga comodín, montado en caballo de madera, economizándose la avena. . .

Todas las veces que se presenten casos como éste, los corifeos desempeñarán, momentáneamente, la función del comodín.

La conciencia del actor-comodín debe ser la del autor o adaptador que se supone por encima o más allá que la de los otros personajes en el tiempo y el espacio. Así, en el caso de *Tiradentes*, él no tendrá la conciencia y el conocimiento posibles a los inconfidentes del siglo XVIII; por el contrario, tendrá siempre presente los hechos acontecidos desde entonces. Esto deberá ocurrir a nivel de la historia y a nivel de la fábula misma ya que, en este aspecto, él representa también al autor o recrea-

dor de la fábula, conocedor de principios, medios y fines. Conoce, por lo tanto, el desarrollo de la trama y el objetivo de la obra. Es omnisciente. Pero cuando el actor comodín desempeña no sólo esa función en general, sino que asume en particular uno de los personajes, adquiere entonces tan sólo la conciencia del personaje que interpreta.

De esta manera, todas las posibilidades teatrales le son conferidas a la función comodín: es mágico, omnisciente, polimorfo, ubicuo. En escena funciona como *meneur de jeu*, *raisonneur*, *kurogo*, etc. Él hace todas las "explicaciones", constantes en la estructura del espectáculo, y cuando es necesario, puede ser ayudado por los corifeos o por la orquesta coral.

Los demás actores están divididos en dos coros: deuteragonista y antagonista, teniendo cada uno su corifeo. Los actores del primer coro pueden desempeñar cualquier papel de apoyo al protagonista, o sea papeles que representen la idea central de éste. Así, por ejemplo, en el caso de *Hamlet*, Horacio, Marcelo, los comediantes, el fantasma, etc. Es el coro-bueno (coro del keroe). El otro, el coro-bandido, el coro-malo, está integrado por los actores que representan papeles de adversarios. En el mismo ejemplo: el Rey Claudio, la Reina Gertrudis, Laertes, Polonio, etcétera.

Los coros no tienen un número fijo de actores, pudiendo variar entre un episodio y otro. Existirán dos tipos de figurines: uno básico, relativo a la función y al coro al que pertenece. Otro, referente no a cada personaje sino a los diferentes papeles sociales que interpretará durante el conflicto de la pieza. Podrá haber apenas un figurín para cada papel social: ejército, iglesia, proletariado, aristocracia, poder judicial, etc. Puede suceder que coexistan en el escenario dos o más actores, que desempeñen el mismo papel: el del soldado, por ejemplo. En este caso, el figurín debe ser de tal manera que pueda ser usado por igual número de actores, simultáneamente, y que le permita al público identificar en

forma visual a todos los actores que desempeñen el mismo papel. En caso contrario tendría que haber tantos trajes como personajes.

Actores y actrices podrán, indistintamente, representar papeles masculinos o femeninos, excepto, claro, en las escenas en que el sexo determina la acción dramática. Las escenas de amor, por ejemplo, deberán ser desempeñadas por actores de sexos opuestos, a menos, que inesperadamente, el Arena decida contar Tennessee Williams. Cosa bastante improbable.

Completando la estructura está la orquesta coral; guitarra, flauta y batería. Los tres músicos tendrán que tocar también otros instrumentos de cuerdas, vientos y percusión. Además del apoyo musical, la orquesta debe cantar, aisladamente o en conjunto con el corifeo, todos los comentarios de carácter informativo o de la fantasía.

Ésta es la estructura básica del sistema que tendrá que ser lo bastante flexible como para adaptarse a la puesta de cualquier obra. Por ejemplo, en el caso de que la obra necesite de la presencia de tres grupos en conflicto, se puede crear el coro tritagonista, manteniéndose el esquema intacto en todo lo demás. En el caso de una obra como *Romeo y Julieta* se puede aumentar a dos el número de los protagonistas, manteniéndose un comodín único, o atribuyéndose sus funciones a los corifeos, que, por su parte, representarán a los jefes de las casas de los Montescos y los Capuletos. En el caso de obras en las que no haya un interés especial en presentar al protagonista, se puede abolir esta función y crear dos "comodines" que podrán absorber las funciones de los corifeos. Finalmente, en el caso de que una de las fuerzas en conflicto necesite sólo de uno o dos actores durante la mayor parte del desarrollo de la obra, se puede, manteniendo los corifeos, agrupar a todos los demás actores en un coro único del "comodín".

La adaptación de cada texto en particular, determinará las modificaciones necesarias, conservándose la es-

tructura de elenco. El "comodín" tendrá también, con carácter permanente, una "estructura de espectáculo" para todas las obras. Ésta se divide en siete partes principales: dedicatoria, explicación, episodio, escena, comentario, entrevista y exhortación.

Todo espectáculo comenzará siempre con una dedicatoria a una persona o a un hecho. Podrá ser una canción entonada por todos, una escena o simplemente un texto declamado. También podrá ser una secuencia de escenas, poemas, textos, etc. En *Tiradentes*, por ejemplo, la dedicatoria está compuesta por una canción, un texto, una escena y una canción cantada en coro, dedicando el espectáculo a José Joaquim da Maia, el primer hombre que tomó medidas concretas para la liberación del Brasil.

La explicación consiste siempre en una quiebra de la continuidad de la acción dramática. Escrita siempre en prosa y dicha por el "comodín" en los términos de una conferencia, intenta colocar la acción según la perspectiva de quien la cuenta, en este caso, el Teatro de Arena y sus integrantes. Puede contener cualquier recurso propio de la conferencia; lectura de textos, documentos, cartas, diapositivas, noticias de los diarios, exhibición de películas, de mapas, etc. Puede, inclusive llegar a deshacer algunas escenas a fin de enfatizarlas o corregirlas, incluyendo, en el caso de adaptaciones, otras que no figuren en el texto original, para conseguir mayor claridad. Por ejemplo: contando el caso del indeciso Hamlet, se puede presentar una escena del decidido Ricardo III. Las explicaciones marcan el estilo general de la obra: conferencia, foro, debate, tribunal, exégesis, análisis, defensa de una tesis, etc. La explicación introductoria presenta al elenco, al autor, al adaptador, presenta las técnicas utilizadas, la necesidad de renovar el teatro, los objetivos del texto, etc. Como se ve, todas las explicaciones pueden y deben ser extremadamente dinámicas, modificándose en la medida en que la obra sea presentada en otras ciudades o fechas. De esta manera, cuando la obra se presente en

una ciudad donde nunca se hizo teatro antes, será más oportuno explicar el teatro en general que el "comodín" en particular. Si en el día de la representación ocurrió algún hecho importante que está relacionado con el tema de la obra, debe analizarse esa relación. Queremos dejar bien subrayado el carácter transitorio y efímero de este sistema permanente: objetivamente se trata de aumentar la velocidad para reflejar el espectáculo en su momento, día y hora, sin reducirse a la hora, al día o al momento.

La estructura general será dividida en episodios que reunirán escenas más o menos interdependientes. El primer tiempo contará siempre con un episodio más que el segundo: 2 y 1, 3 y 2, 4 y 3, etcétera.

Una escena o lance es un todo en sí mismo, de pequeña magnitud, y contiene por lo menos una variación en el desarrollo cualitativo de la acción dramática. Puede ser dialogada, cantada, o limitarse a la lectura de un discurso, poema, noticia o documento, que determine un cambio cualitativo en el sistema de fuerzas conflictuales.

Las escenas están ligadas entre sí por los comentarios, escritos de preferencia en versos rimados, cantados por los corifeos o por la orquesta o por ambos, que sirven para ligar de manera fantástica una escena con otra. Puede limitarse también a la simple enunciación del lugar y el tiempo en que transcurre la acción. Considerando que cada escena tiene un estilo propio, los comentarios deberán advertir al público, cuando sea necesario, sobre cada cambio.

Las entrevistas no tienen colocación estructural propia y determinada, ya que su aparición depende siempre de las necesidades expositivas. Muchas veces el dramaturgo se siente obligado a revelarle al público el verdadero estado de ánimo del personaje y, sin embargo, no puede hacerlo en presencia de los demás personajes. Por ejemplo, las acciones de Hamlet sólo podrán ser bien entendidas si se expone su deseo de morir, pero no podrá hacerlo delante del rey y de la reina, ni aun delante

de Horacio u Ofelia. Shakespeare recurre entonces al monólogo, como un expediente más práctico y rápido de información directa. También puede ocurrir que esa necesidad informativa esté presente durante toda la acción. O'Neill resolvió el problema obligando a sus personajes de *Extraño interludio* a decir el texto hablado y el texto "pensado" durante toda la obra, en tonos diferentes, ayudado por la iluminación y otros recursos teatrales. En *Días sin fin* se hizo necesaria la presencia de dos actores para el desempeño del protagonista John Loving: uno interpretaba a John, la parte visible de su personalidad y el otro a Loving, su intimidad subjetiva. También el aparte ha sido largamente usado en la historia del teatro. El hecho de que esta técnica esté hoy fuera de moda se debe tal vez a que el aparte crea una estructura paralela de carácter intermitente, que confunde la acción en lugar de explicarla.

En el "comodín" esta necesidad se resuelve con la utilización de recursos que pertenecen a otros rituales extrateatrales durante las contiendas deportivas (futbol, boxeo, etc.) en los intervalos entre un tiempo y otro, o durante las paralizaciones accidentales de los partidos, cuando los cronistas entrevistan a los atletas y técnicos, que informan directamente al público sobre lo ocurrido en el campo.

De esta manera, todas las veces que sea necesario mostrar el "lado de adentro" del personaje, el "comodín" paralizará la acción momentáneamente a fin de que el personaje explique sus razones. En estos casos, el personaje entrevistado deberá mantener su conciencia de personaje, no debiendo el actor asumir su propia conciencia del "aquí y ahora". En *Tiradentes*, todo el lance político del Vizconde de Barbacena en relación con la cobranza de los impuestos reales, sería fatalmente atribuida a su "buen corazón" y no a la frialdad de su pensamiento, si éste fuera revelado íntimamente a los espectadores a través de apartes, o recursos similares, lo que no ocurre al revelarse a través de una entrevista. Se

debe permitir a los espectadores que hagan también sus propias preguntas, como en un programa de auditorio. Las entrevistas son abiertas.

Finalmente, la última parte de la estructura del espectáculo consiste en la exhortación final, en que el "comodín" estimula al público según el tema tratado en cada obra. Puede hacerse en forma de prosa declamada o canción coral o en una combinación de ambas.

Éstas son las dos estructuras básicas del sistema. Reiteramos lo dicho anteriormente: el sistema es permanente sólo dentro de la transitoriedad de las técnicas teatrales. Con él no se pretenden soluciones definitivas a los problemas estéticos. Se pretende tan sólo hacer que el teatro vuelva a ser posible en nuestro país. Y se pretende continuar pensando que es útil.

Hoy en día los héroes no son bien vistos. . . Hablan mal de ellos todas las nuevas corrientes teatrales, desde el neorralismo neorromántico de la reciente dramaturgia norteamericana que se complace en la disección del fracaso y de la impotencia, hasta el nuevo brechtianismo sin Brecht.

En el caso norteamericano está claro el objetivo ideológico propagandístico de la exhibición del fracaso: siempre es bueno mostrar que hay en el mundo gente en peor situación que la nuestra: esto tranquiliza al público más cuerdo que agradece fácilmente a Dios por su disponibilidad financiera que le permitió comprar la entrada del teatro, o que agradece su pequeña felicidad casera, opuesta a los personajes atormentados por taras, esquizofrenias, neurosis y otras enfermedades del psicoanálisis cotidiano. El héroe, sea quien sea, trae siempre consigo el movimiento, y el "¡no!" El teatro norteamericano, por el contrario, debe siempre decir que sí, en su comercial obsecuencia. Su principal función es tranquilizadora y sedante.

En el caso del "neobrechtianismo" el problema se complica. Cabe preguntar: ¿fue Brecht quien eliminó a los héroes, o fueron las interpretaciones de algunos

de sus más ávidos exégetas? Tal vez ayude a la discusión el estudio de algunos casos concretos:

En uno de sus poemas, Brecht cuenta historias de héroes, entre ellas la de San Martín, el Caritativo. Relata que una noche, caminando por las calles heladas en un riguroso invierno, encontró a un pobre muriéndose de frío y "heroicamente" no vaciló: rasgó en dos su capa y le dio la mitad al pobre. ¡Los dos murieron juntos helados! Preguntamos: ¿San Martín fue un héroe o, digámoslo moderadamente, en atención a su santidad, tuvo un gesto "poco reflexivo"?. . . No hay ningún criterio de heroicidad que recomiende la estupidez. El heroísmo de San Martín no se desmistifica por una simple razón: no es heroísmo.

En otro poema también sobre héroes, Brecht enfatiza el hecho de que cuando un general gana una batalla a su lado combaten millares de soldados; cuando Julio César atraviesa el Rubicón lleva consigo a un cocinero. Evidentemente no critica al héroe por el hecho de no saber cocinar ni al general por luchar acompañado. Brecht amplía el número de héroes sin destruir a ninguno.

Sin embargo, se afirma que Brecht desheroiza. Se cita como ejemplo a Galileo frente al Tribunal de la Inquisición, negando "cobardemente" el movimiento de la Tierra. Dicen los exégetas que si Galileo fuera un héroe, continuaría afirmando con heroicidad que la Tierra se mueve y soportaría las llamas más heroicamente todavía. Yo prefiero pensar que para ser un héroe no es absolutamente indispensable ser burro, y hasta me atrevo a imaginar que una cierta dosis de inteligencia es una condición básica. Atribuir heroísmo a un acto de estupidez es una mistificación. El heroísmo de Galileo consistió en mentir, porque decir la verdad hubiera sido una estupidez.

Brecht no fustiga al heroísmo "en sí", pues éste no existe, sino a ciertos conceptos de heroísmo. Y cada clase tiene el suyo. Es en un poema que afirma que el hombre debe "saber decir la verdad y mentir, esconderse y exponerse, matar y morir". Eso suena bien distante del héroe del Kipling de *Serás un hombre, hijo mío*. Suena en cambio bien próximo de las tácticas guerrilleras del maoísmo: "Sólo se debe atacar al enemigo de frente cuando se es proporcionalmente diez veces más fuerte que él." Escuchando a Mao, seguramente Orlando se pondría mucho más furioso que cuando escuchaba al tío; el heroísmo de los Amadises y los Cides están determinados por estructuras de vasallaje y soberanía y el que pretenda reeditarlo fuera de esas estructuras tendrá que pelear necesariamente contra molinos de viento y odres de vino, frente a las miradas curiosas de prostitutas que en otro tiempo fueron castellanas. Tal fue la suerte de Don Quijote y tal será siempre. Siempre los héroes de una clase serán los quijotes de la clase que la sucede. El enemigo del pueblo, Dr. Stockman, es un héroe burgués. ¿En qué consiste su heroísmo? Si es necesario, será capaz de optar por hacer desaparecer su ciudad, pues considera honrada sólo la actitud de denunciar la contaminación de las aguas termales, única o principal fuente de renta del municipio. En el texto de Ibsen se revela la contradicción entre la necesidad de crecimiento burgués de la ciudad y los valores morales que los ciudadanos pregonan. Stockman se queda con los valores y comete el error de la "pureza": ahí reside su tipo especial de heroísmo. Podríamos condenarlo porque sabemos que la solución real (siempre que se tome en cuenta la verdad de otra clase que no sea la burguesa) no es la que Stockman propone y ni siquiera está contenida en los términos del problema que expone la obra. Pero si lo condenamos, no condenaremos tan sólo su heroísmo, sino también a la burguesía y todas sus estructuras, inclusive las morales.

El heroísmo de Stockman está determinado y avalado por las estructuras burguesas que lo patrocinan e informan. Cada clase, casta o estamento tiene su héroe, propio e intransferible. Por lo tanto, el héroe de una clase sólo podrá ser comprendido con los criterios y valores

de esa clase. Las clases dominadas podrán "entender" a los héroes de las clases dominantes mientras continúe la dominación, inclusive moral. El Cid Campeador arriesgó su vida heroicamente en defensa de Alfonso VI y heroicamente soportó la humillación como recompensa. Hoy, muy heroicamente, el Campeador habría llevado a su señor ante los Tribunales del Trabajo, y organizado piquetes en las puertas de la fábrica enfrentando los gases lacrimógenos y las balas policiales. El Cid-vasallo no fue tonto por haber hecho lo que hizo, ni lo sería el Cid-proletario por hacer lo que haría. Fue y será un héroe.

Lidiando con héroes, la literatura puede indiferentemente presentarlos como seres humanos reales, o bien mitificarlos. La forma de usarlos debe depender tan sólo de los fines que se propone cada obra. Julio César sufría enfermedades; esto puede ser revelado en el personaje, como también se lo puede mitificar haciéndolo gozar de espléndida salud, o simplemente no haciendo alusión al asunto.

El mito es la simplificación del hombre. Contra esto no tenemos nada por objetar. Pero la *mi*tificación del hombre no tiene necesariamente que ser *mis*tificadora, pues contra esto mucho se puede y se debe objetar. Nada nos molesta en el mito de Espartaco, aunque sepamos que tal vez no haya sido tan grande su valentía. Nada nos molesta en Cayo Graco y su reforma agraria. Pero el mito de Tiradentes nos perturba. ¿Por qué?

El proceso *mi*tificador consiste en magnificar la esencia del hecho acontecido y del comportamiento del hombre mitificado. El mito de Cayo Graco es mucho más revolucionario de lo que debe haber sido el hombre Cayo Graco. Pero es verdad que el hombre distribuyó tierras a los campesinos y por eso fue asesinado por los señores de la tierra. La diferencia entre le hombre y el mito es aquí tan sólo de cantidad, pues la esencia del comportamiento y de los hechos es la misma: se magnifican los hechos esenciales y se eliminan los circunstanciales. Por ejemplo: su cocinero, sus vinos y sus amores no integran el mito aunque puedan haber integrado el hombre. Para la institución del mito Cayo Graco es irrelevante saber si el romano tenía amantes y si le gustaba, como para la institución del mito Tiradentes es igualmente irrelevante presentar a su hija ilegítima y a su concubina, aunque para él mismo las dos pudieran ser muy relevantes, cosa que no dudamos en ningún momento.

Si la mitificación de Tiradentes hubiera consistido exclusivamente en la eliminación de hechos secundarios, no habría existido ningún problema. Pero las clases dominantes tienen por costumbre la "adaptación" de los héroes de otras clases. La mitificación, en estos casos, consiste en empalidecer, como si fuera sólo circunstancial, el hecho esencial, promoviendo, por otro lado, las características circunstanciales a la condición de esencia. Así sucedió con Tiradentes. La importancia mayor de los actos que practicó reside en su contenido revolucionario. Episódicamente también fue un estoico. Tiradentes fue revolucionario en su momento, como lo sería en otros, inclusive en el nuestro. Pretendía, aunque románticamente, el derrocamiento de un régimen de opresión y deseaba sustituirlo por otro que fuera más capaz de promover la felicidad de su pueblo. Pretendió esto en nuestro país, como seguramente lo hubiera secundarizado y en su lugar, prioritariamente, surge el sufrimiento en la horca, la aceptación de la culpa, la candidez con que besaba el crucifijo, etc. Hoy se acostumbra a pensar en Tiradentes como en el héroe de la independencia pero se olvida pensar en él como en un héroe revolucionario transformador de su realidad. El *mito* está *mis*tificado. No es el mito lo que debe ser destruido: es la mistificación. No es el héroe el que debe ser empequeñecido: es su lucha la que debe ser magnificada.

Brecht cantó: "Feliz el pueblo que no necesita de héroes." Estoy de acuerdo. Pero nosotros no somos un pueblo feliz: por eso necesitamos a los héroes. Necesitamos a Tiradentes.

Apéndice

1. TÉCNICAS DEL SISTEMA COMODÍN

Así como en nuestra vida cotidiana vivimos rituales y no los percibimos, también en el teatro es difícil percibirlos; por lo tanto se toma necesaria la utilización de ciertas técnicas que permitan al espectador "ver" los rituales como tales, ver las necesidades sociales y no las voluntades individuales, ver la alienación del personaje sin que se establezca con él una relación empática.

Esto es mucho más fácil de lograr en el cine, puesto que la cámara elige el foco de atención del espectador y concentra su observación sobre determinado punto. Así, Antonioni es el maestro de la "cosificación". El personaje de Alain Delon en *El eclipse* tiene una tremenda voluntad de poder, de ser el primero, de estar adelante; y eso se ve cosificado en el momento en que su coche (siempre antes lo habíamos visto en desenfrenada carrera) es mostrado colgado de una grúa después de haberse caído en el río, o cuando, después de hacer el amor con Mónica Vitti, vuelve a colgar los seis o siete teléfonos que inmediatamente vuelven a llamar y a alienarlo en el mundo de la Bolsa.

En teatro, el movimiento de los actores tiene que hacer lo que en cine se hace con la cámara.

1) Descomposición del ritual. El ritual es descompuesto de forma que no se lo vea en su forma "fami-

liar": el torturado reacciona a gran distancia del torturador, el amante de la amada; dos jugadores de box luchan a distancia, etc. Se trata de la descomposición de un fenómeno en sus partes, del desmontaje del mecanismo a fin de que las partes de ese mecanismo se puedan ver en su independencia.

2) *Descomposición en el tiempo.* Consiste en colocar las reacciones con anterioridad a las acciones. Así, el luchador sufre el golpe antes que se lo den, el vasallo se arrodilla antes de que entre el soberano, etc. Así, uno de los personajes alienados cumple su función dentro del ritual aunque esté ausente el otro miembro de la relación. El empleado servil sigue siendo servil aun cuando no hay a quien servir, el general mandón sigue siéndolo aunque no haya a quien mandar, etc. Se trata casi de sustraer la figura que determina un ritual y mantener la figura ritualizada desempeñando su ritual.

3) *Multiplicación de perspectivas ópticas.* Se reproduce, en distintas perspectivas ópticas, el mismo ritual, de la misma manera como un gol de un partido de futbol es reproducido por la prensa desde distintas perspectivas que revelan al jugador en distintas posiciones. En *Bolivar* se presenta a un torturador multiplicado por tres, todos ejecutando el mismo movimiento y al mismo tiempo, alejados del torturado.

4) *Aplicación a una escena de un ritual de otra.* Por ejemplo, a una relación latifundista-campesino, se aplica el ritual sacerdote-fiel cuando se desea revelar el carácter clasista de determinada iglesia en determinado momento. O al ritual amoroso se aplica el ritual señor-esclavo; al de capitán-soldado, el de capitalista-obrero, etc. Tiene el sentido de revelar la verdadera esencia de las relaciones, eliminando todas las exterioridades simuladoras.

5) *Repetición del ritual.* El ritual se repite dos o tres veces, de manera idéntica o modificada, de modo que el espectador se dé cuente de los hilos que mueven ese ritual.

6) *Rituales simultáneos.* A un ritual se agrega, simultáneamente, otro que le sirva de parangón o que le agregue un sentido.

7) *Metamorfosis.* El cambio de personaje en un actor puede ser hecho de manera que, a través de una transformación lenta, el nuevo personaje que aparece en el actor mantenga las características del anterior. Un perro que se transforma en soldado, etc. Cuando no se desea eso, se hace la transformación por medio del "corte".

2. MÁSCARA SOCIAL

- comportamiento-voz, movimiento, gesto, interpretación;
- escenografía-utilería, ropa, objetos personales, colores, máscaras reales físicas, folklóricas o no, pero de claro e inmediato contenido, fácilmente reconocible;

1) *¿A qué clase pertenece el personaje?* Éste es el momento básico para la caracterización de la máscara social, comportamiento y escenografía. ¿Burgués u obrero? ¿Latifundista o campesino? ¿Dueño de las tierras que labra? ¿En qué régimen? ¿Burócrata? ¿Gerente? En resumen: ¿alquila su fuerza de trabajo o explota su capital (dinero o tierras)?

2) *¿Cuál es su papel social básico?* ¿Referido a las relaciones de producción? ¿Capataz? ¿Gerente? ¿Secretario? ¿Dactilógrafo de primera o asistente de dactilógrafo? ¿Policía en una ciudad grande o policía de un pueblito, obedeciendo a la burocracia del Ministerio del Interior o al comisario-propietario del pueblo? ¿Traficante de drogas? ¿Chofer del coronel o de un taxi? ¿Cuánto gana en relación a los demás con los cuales está en más próximo y permanente contacto?

3) *¿Relación de familia?* ¿Padre? ¿Madre? ¿Hijo o hija? ¿Sobrino? ¿Tío o tía? ¿Cuál es la relación estructural familiar en relación a la estructura que el mismo personaje mantiene fuera de la familia en el ámbito de la producción? ¿El padre es el que más gana dentro de la familia o es la madre y aquél es jubilado o desocupado? ¿La hija es obrera de sus padres o es la que se

escapó, trabaja en un *night-club* y mantiene la familia como patrona?

4) *¿Sexo?* Lo mismo: la estructura de relaciones sexuales y familiares, comparada a la estructura de relaciones de producción.

5) *Conjunto social familia-vecindario-trabajo.* Vecinos, compañeros miembros del mismo equipo de futbol, de la misma sociedad de fomento del barrio, de la misma clase de la escuela, de la misma profesión, etcétera.

DESENMASCARAR

Consiste en establecer todas las estructuras de relación humana posibles para cada caso, comparando unas con otras: relaciones de producción, de trabajo, de sexo, de familia, de diversión. El personaje debe ser desenmascarado, en todos los papeles que desempeña, en la interdependencia de cada uno de ellos, en la traducción de un papel de una estructura a otro papel de otra estructura, etcétera.

Es importante comprender que los hombres, básicamente iguales, se relacionan entre sí según estructuras desiguales (familia, trabajo, escuela, vecindario, etc.), determinadas básicamente, infraestructuralmente, por las relaciones de producción. Si cambian éstas, en forma inexorable cambiarán todas las demás. En un proceso revolucionario, lo importante es mostrar los cambios de infraestructura y la necesidad de cambios de la superestructura que hagan avanzar el proceso.

Ejemplos

Guardia:

Proletario porque gana un sueldo alquilando su fuerza de trabajo (usa ropa de obrero);
burgués porque, en determinados casos, defiende los intereses de la clase burguesa y piensa como ella (usa una galera o algo que los espectadores decidan que es simbólico de la burguesía);
compañero de los demás guardias (utiliza los colores de un determinado equipo de futbol, por ejemplo);
represor en el ejercicio de sus funciones, reprime a fin de mantener el orden (usa palo o revólver);
padre de sus hijos (emplea cualquier cosa que en el ejercicio sea reconocida como simbólica de un padre), etcétera.

Cura:

Cruz-sacrificio de Dios;
Biblia-persuasión;
Chicote-represión.

Padre:

Burgués, *jefe* de la familia;
socio de la madre en la explotación de los hijos;
patrón de la hija a quien quiere o necesita vender a buen precio o para quien trata de evitar que se acueste con alguien a riesgo de quedar embarazada y tener que mantener una boca más.

ETAPAS DEL PROCESO

1) *Desritualizar y desenmascarar:* descomponer cada personaje en los elementos de su *máscara social; analizar* los rituales que esa máscara debe desarrollar necesariamente en sus relaciones diarias, en los distintos conjuntos de estructuras y relaciones: producción, familia, vecindario, pandilla, etcétera.

2) *Análisis y discusión:* estudio de todas las nuevas posibilidades de combinaciones y transformaciones de máscaras y rituales sociales; posibles o necesarios cambios de las superestructuras motivados por cambios de la infraestructura. Por ejemplo: Righi, "la policía mantiene el orden y así seguirá siendo; lo que cambiará, y eso profundamente, es el orden que hay que man-

tener*". En este ejemplo el policía deberá sacarse la galera burguesa y ponerse un casco obrero (no por otra razón los policías norteamericanos se parecen más a los astronautas que a sus "compañeros" obreros).

3) *Re-ritualización y re-enmascaramiento:* después de la selección de los nuevos elementos, se seleccionan igualmente los nuevos rituales y se comparan las nuevas estructuras con las anteriores.

* Se refiere a Esteban Righi, ministro del Interior en Argentina durante el gobierno democrático de H.J. Cámpora (1973).

Segunda parte:
El sistema trágico coercitivo de Aristóteles

La tragedia es la creación más característica de la democracia ateniense; en ninguna otra forma artística los conflictos interiores de la estructura social están más clara y directamente presentados. Los aspectos exteriores del espectáculo teatral para las masas, eran, indudablemente democráticos, sin embargo el contenido era aristocrático. Se hacía la exaltación del individuo excepcional, distinto de todos los demás mortales —es decir, la aristocracia. El único progreso hecho por la democracia ateniense fue el de sustituir gradualmente a la aristocracia de la sangre por la aristocracia del dinero. Atenas era una democracia imperialista y sus guerras traían beneficios sólo para la parte dominante de la sociedad. La propia separación del protagonista del resto del coro demuestra la impopularización temática del teatro griego. La tragedia griega es francamente tendenciosa. El Estado pagaba las producciones y naturalmente no permitía la escenificación de obras de contenido contrario al régimen vigente.

Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte

INTRODUCCIÓN

La discusión sobre las relaciones entre el teatro y la política es tan vieja como el teatro. . . y como la política. Desde Aristóteles, y desde mucho antes, ya se planteaban los mismos temas y argumentos que todavía hoy se esgrimen. De un lado se afirma que el arte es pura contemplación, y del otro que, por el contrario, el arte presenta siempre una visión del mundo en transformación y, por lo tanto, es inevitablemente político al presentar los medios de efectuar esa transformación o de retrasarla.

¿Debe el arte educar, informar, organizar, influir, incitar, accionar, o debe, simplemente, ser objeto de gozo? El poeta cómico Aristófanes pensaba que "el comediógrafo no sólo ofrece placer sino que debe además de eso ser un profesor de moral y un consejero político". *Eratóstenes* lo contradecía afirmando que "la función del poeta es encantar los espíritus de sus oyentes, nunca instruirlos". *Strabo* argumentaba: "La poesía es la primera lección que el Estado debe enseñar al niño; la poesía es superior a la filosofía porque ésta se dirije a una minoría mientras que aquélla se dirije a las masas." *Platón*, por el contrario, pensaba que los poetas debían ser expulsados de una república perfecta porque "la poesía sólo tiene sentido cuando exalta las figuras y los hechos que deben servir de ejemplo; el teatro imita

las cosas del mundo, pero el mundo no es más que una simple imitación de las ideas —así, el teatro viene a ser una imitación de una imitación".

Como se ve, cada uno tiene su opinión. ¿Es posible esto? ¿La relación del arte con el espectador es algo susceptible de ser diversamente interpretado o, por el contrario, obedece rigurosamente a ciertas leyes que hacen del arte un fenómeno puramente contemplativo o un fenómeno entrañablemente político? ¿Es suficiente que el poeta declare sus intenciones para que sus realizaciones sigan el curso que él prevé?

Veamos el caso de *Aristóteles*, por ejemplo, para quien poesía y política son disciplinas completamente distintas, que deben ser estudiadas aparte porque poseen leyes particulares, sirven a distintos propósitos y tienen diferentes objetivos. Para llegar a estas conclusiones, Aristóteles utiliza en su *Poética* ciertos conceptos que son explicados apenas en sus otras obras. Palabras que conocemos por su connotación corriente cambian completamente de sentido si son entendidas a través de la *Ética a Nicómaco* o de la *Gran Moral.*

Aristóteles propone la independencia de la poesía (lírica, épica y dramática) en relación a la política; lo que yo me propongo en este trabajo es mostrar que, no obstante eso, Aristóteles construye el primer poderosísimo sistema poético-político de intimidación del espectador, de eliminación de las tendencias "malas" o ilegales del público. Este sistema es hasta hoy ampliamente utilizado, no solamente en el teatro convencional sino en los dramones en serie de la TV, y en las películas del far-west: cine, teatro y TV aristotélicamente unidos para reprimir al pueblo.

Pero, evidentemente, el teatro aristotélico no es la única manera de hacer teatro.

EL ARTE IMITA A LA NATURALEZA

La primera dificultad que se nos presenta para comprender correctamente el funcionamiento de la tragedia según Aristóteles viene de la definición misma que ese filósofo ofrece del arte. ¿Qué es el arte, cualquier arte? Para él, es una imitación de la naturaleza. Para nosotros, la palabra "imitar" significa hacer una copia más o menos perfecta de un modelo original. El arte sería, entonces, una copia de la naturaleza. Y "naturaleza" significa el conjunto de cosas creadas. El arte sería, por lo tanto, una copia de las cosas creadas.

Pero esto no tiene nada que ver con Aristóteles. Para él, imitar (mimesis) no tiene nada que ver con copiar un modelo exterior. "Mimesis" significa más bien una "re-creación". Y naturaleza no es el conjunto de cosas creadas sino el principio creador mismo de las cosas. Así, cuando Aristóteles dice que el arte imita a la naturaleza, debemos entender que esta afirmación, que puede ser encontrada en cualquier versión moderna de la *Poética*, se debe a una mala traducción, oriunda, a su vez, de una interpretación aislada de ese texto. "El arte imita a la naturaleza", en verdad, quiere decir: "el arte recrea el principio creador de las cosas creadas".

Para que quede un poco más claro cómo se procesa esa "recreación" y cuál es ese principio, debemos, aunque sea sumariamente, recordar a algunos filósofos que desarrollaron sus teorías con anterioridad a Aristóteles.

Escuela de Mileto

Entre los años 640 y 548 a.C. vivió en la ciudad griega de Mileto un comerciante de aceite, muy religioso, que era también navegante. Tenía una fe inamovible en todos los dioses pero, al mismo tiempo, tenía que transportar su mercadería por mar. Así, ocupaba una parte de su tiempo elevando oraciones a los dioses, a los cuales les pedía buen tiempo y mar tranquilo, y otra parte de su tiempo la dedicaba a estudiar las estrellas, los vientos, el mar, y las relaciones entre las figuras geométricas. *Tales* —así se llamaba ese griego— fue el primer cien-

tífico en predecir un eclipse de sol. A él también se atribuye un tratado de astronomía náutica. Como se ve, Tales creía en los dioses, pero no se olvidaba de estudiar las ciencias. Llegó a la conclusión de que el mundo de las apariencias, caótico, multifacético, era, en realidad, sólo el resultado de diversas transformaciones de una única sustancia: el agua. Para él, el agua se podía transformar en todas las cosas y todas las cosas podían, igualmente, transformarse en agua. ¿Cómo se daba esta transformación? Tales creía que las cosas poseían un "alma". A veces, el alma se podía tornar sensible y sus efectos eran inmediatamente visibles: el imán atrae el hierro: esta atracción es el "alma". Por lo tanto, según él, el alma de las cosas consiste en el movimiento propio que las cosas poseen, que las transforma en agua y que, a su vez, transforma el agua en cosas.

Anaximandro, que vivió poco después (610-546) creía más o menos lo mismo, pero para él la sustancia fundamental no era el agua, sino algo indefinible, sin predicados, llamado *apeiron* que, según él se condensaba o se podía rarificar, creando así las cosas. El *apeiron* era, para este filósofo, divino, por ser inmortal e indestructible.

Otro de los filósofos llamados de la Escuela de Mileto, *Anaxímenes* (450 a.C.), sin variar mayormente las concepciones anteriores, afirmaba que el aire era el elemento más próximo a la inmaterialidad, y, por lo tanto, el principio universal que daba origen a todas las cosas.

En estos tres filósofos se advierte algo en común: la búsqueda de una materia o sustancia única, cuyas transformaciones originan todas las cosas conocidas; además, los tres afirman, cada uno a su manera, la existencia de una fuerza transformadora, inmanente a la sustancia, sea ésta el aire, el agua, o el *apeiron*. O cuatro elementos, como quería *Empédocles* (aire, agua, tierra y fuego) o el número, como quería *Pitágoras*. De todos ellos muy pocos textos escritos han llegado hasta nosotros. Mucho más nos ha quedado de *Heráclito*, el primer dialéctico.

Heráclico y Crátilo

Para Heráclito el mundo y todas las cosas de él están en permanente transformación, y esa transformación permanente es la única cosa inmutable. La apariencia de estabilidad es una simple ilusión de los sentidos y debe ser corregida por la razón.

¿Y cómo se da la transformación? Bien: todas las cosas se transforman en fuego y éste se transforma en todas las cosas, de la misma manera que el oro se transforma en joyas que pueden, a su vez, ser transformadas en oro. Pero, en verdad, este último no se transforma: es transformado. Existe alguien (el joyero), extraño a la materia oro, que hace posible la transformación. En cambio, para Heráclito, el elemento transformador existiría dentro de la cosa misma, como una oposición: "La guerra es la madre de todas las cosas; la oposición unifica, pues lo que está separado crea la más bella armonía; todo lo que ocurre, ocurre solamente porque hay lucha." Es decir cada cosa trae dentro de sí misma un antagonismo que la hace moverse de lo que es hacia lo que no es.

Para mostrar el carácter de permanente transformación de todas las cosas, Heráclito daba un ejemplo concreto: nadie puede entrar dos veces en el mismo río. ¿Por qué? Porque la segunda vez que lo intente ya no serán las mismas aguas las que estarán corriendo, ni será exactamente la misma persona la que lo intentará, pues será más vieja, aunque lo sea algunos segundos.

Crátilo, su alumno, todavía más radical, le decía al maestro que nadie puede entrar en un río ni una sola vez siquiera, pues al entrar, las aguas del río ya se están moviendo (¿y en qué aguas entra?) y la persona que lo intenta ya ha envejecido (¿quién entra, pues? ¿el más viejo o el más joven?). Sólo el movimiento de las aguas es eterno, decía Crátilo; sólo el envejecer es eterno; sólo el movimiento existe: lo demás son vanas apariencias.

Parménides y Zeno

En el extremo opuesto de esos dos defensores del movimiento, de la transformación, de la lucha interna que promueve esas transformaciones, estaba *Parménides*, que partía, para la creación de su filosofía, de una premisa fundamentalmente lógica: "el ser es y el no ser no es". Efectivamente sería absurdo pensar lo contrario y, decía Parménides, "los pensamientos absurdos no son reales". Hay pues, según el filósofo, una identidad entre el ser y el pensar. Si aceptamos esta premisa inicial, de ella estamos obligados a sacar una cantidad de consecuencias:

1. El Ser es único, pues de no ser así, habría entre un ser y otro ser el "no ser", que precisamente los dividiría; pero ya aceptamos que el "no ser" no es, por lo tanto tenemos que aceptar que el ser es único, a pesar de la apariencia engañosa que nos dice lo contrario;
2. el Ser es eterno, pues si no fuera así, después del ser vendría necesariamente el "no ser" que, como ya lo vimos no es infinito. (Aquí Parménides cometió un pequeño error lógico: después de afirmar que el ser es infinito, afirmó también que era esférico; pero, si es esférico tiene una forma, y si la tiene, tiene un límite, más allá del cual, necesariamente, vendría el "no ser". Pero son sutilezas que no es el caso examinar aquí. Posiblemente, "esférica" sea una mala traducción y Parménides quiso decir "infinito" en todas las direcciones o algo semejante);
3. el Ser es inmutable porque toda transformación significa que el ser deja de ser lo que es para empezar a ser lo que todavía no es: entre uno y otro estado necesariamente estaría instalado el "no ser", y como éste no es, no hay posibilidad alguna (según esta lógica) de transformación;
4. el Ser es inmóvil: el movimiento es una ilusión, porque eso significa que el ser se mueve del lugar donde está hacia un lugar donde no está, implicando eso que entre los dos lugares estaría el no ser y una vez más, esto sería una imposibilidad lógica.

De estas afirmaciones, Parménides termina por concluir que, como ellas están en desacuerdo con nuestros sentidos, con lo que podemos ver y oír y sentir, esto significa que existen dos mundos perfectamente definibles: el mundo inteligible, racional y el mundo de las apariencias. El movimiento, según él, es una ilusión, porque podemos demostrar que no existe en realidad; lo mismo para la multiplicidad de las cosas existentes, que son, en su lógica, un único ser, infinito, eterno, intransformable.

También Parménides, como Heráclito, tenía su discípulo radical, llamado Zeno. Éste tenía la costumbre de contar dos historias para probar la inexistencia del movimiento. Dos historias célebres, pero que vale la pena recordar. La primera decía que en una carrera entre Aquiles (el más grande corredor griego) y una tortuga, aquél jamas conseguiría alcanzarla si se le permitía a la última una ligera ventaja al partir. Así seguía su razonamiento: por más rápido que corra Aquiles tendrá que vencer primero la distancia que lo separaba de la tortuga al iniciarse la carrera. Pero, por más lenta que sea la tortuga, ella se habrá movido, aunque sea algunos centímetros. Cuando Aquiles se proponga otra vez alcanzarla, tendrá, sin embargo, que vencer esta segunda distancia. Durante este tiempo, nuevamente la tortuga habrá avanzado algo más y, para sobrepasarla, Aquiles tendrá otra vez que vencer la distancia cada vez menor que de continuo lo estará separando de la tortuga, quien, muy lentamente, jamás se dejará vencer.

La segunda historia consistía en afirmar que si un arquero dispara una flecha hacia uno, uno no tiene por qué apartarse del recorrido de aquélla porque la flecha jamás lo alcanzará. Lo mismo que si a uno le cae una piedra en la cabeza, no tiene por qué huir, pues la pie-

dra jamás le romperá la cabeza. ¿Por qué? Muy simple, decía Zeno (obviamente, un hombre de extrema derecha), porque una flecha o una piedra, para moverse, como cualquier objeto o cualquier persona, debe hacerlo o en el lugar donde se encuentra o en el lugar donde todavía no está. No se puede mover en el lugar donde se encuentra, porque si está ahí significa que no se movió. Tampoco se puede mover en el lugar donde no está porque, por supuesto, no está allá para hacer ese movimiento. Se cuenta que cuando le tiraban piedras por hacer razonamientos semejantes, Zeno, a pesar de su lógica, huía. . .

Claro que la lógica de Zeno padece de una falla fundamental. El movimiento de Aquiles y de la tortuga no son interdependientes, ni descontinuos: Aquiles no gana primero una etapa del recorrido, para ganar después la segunda; al contrario, corre todo el recorrido sin relacionarse con la velocidad de la tortuga, o con la de un oso perezoso que puede estar por cuenta propia en la misma carrera. En el segundo caso, el movimiento no se procesa en un lugar o en otro, sino de un lugar hacia otro: el movimiento es justamente el pasaje de un lugar a otro y no una secuencia de actos en distintos lugares.

Logos y Platón

Es importante que se entienda que no se trata aquí de hacer historia de la filosofía, sino de intentar plantear lo más claramente posible el concepto aristotélico de que el arte imita a la naturaleza, y de aclarar de qué clase de naturaleza se trata, de qué clase de imitación y de qué clase de arte. Por eso, pasamos tan superficialmente por encima de tantos pensadores y de Sócrates, ya que queremos dejar establecido sólo el concepto de "logos": para él, el mundo real necesitaba ser conceptualizado a la manera de los geómetras. En la naturaleza existe infinidad de formas que se asemejan a una forma generalmente designada como triángulo; así se establece

el concepto, el *logos* de triángulo: es la figura geométrica que posee tres lados y tres ángulos. Una infinidad de objetos reales pueden ser, así, conceptualizados. Existe una infinidad de formas de objetos que se parecen al cuadrado, a la esfera, al poliedro; por lo tanto, se establecen los conceptos de poliedro, de esfera y de cuadrado. Lo mismo se debe hacer, decía Sócrates, con los *logos* de valor moral y conceptuar lo que es el valor, el bien, el amor, la tolerancia, etcétera.

Platón utiliza la idea socrática del *logos*, y va más lejos:

1. La idea es la visión intuitiva que tenemos, y justamente porque es intuitiva es "pura": no existe en la realidad ningún triángulo perfecto, pero la idea que tenemos del triángulo (no de éste o aquel triángulo que podemos ver en la realidad, sino del triángulo "en general"), esa idea es perfecta; la gente que ama, realiza el acto del amor, pero siempre imperfectamente; la idea del amor, ésa es perfecta. Son perfectas todas las ideas: son imperfectas las cosas concretas en la realidad.
2. las ideas son las esencias de las cosas existentes en el mundo sensible: las ideas son indestructibles, inmóviles, inmutables, intemporales y eternas.
3. el conocimiento consiste en que nos elevemos, a través de la dialéctica —es decir, del debate de las ideas puestas y contrapuestas, de las ideas y de las negaciones de esas mismas ideas, que son otras ideas— desde el mundo de la realidad sensible hasta el mundo de las ideas eternas. Este ascenso es el conocimiento.

POR LO TANTO, ¿QUÉ QUIERE DECIR IMITAR?

Aquí estábamos cuando entra Aristóteles (384-322 a.C.), quien rechaza a Platón:

1. Platón únicamente multiplicó los seres que para Parménides eran un solo ser; para él son infinitos, porque infinitas son las ideas.
2. La mataxis, es decir, la participación de un mundo en otro, es incomprensible; en verdad, ¿qué tiene que ver el mundo de las ideas perfectas con el mundo imperfecto de las cosas reales?, ¿hay tránsito?, ¿cómo se procesa ese tránsito?

Lo rechaza, pero igualmente lo utiliza. Introduce algunos nuevos conceptos: "sustancia" es la unidad indisoluble de "materia" y "forma". "Materia", a su vez, es lo que constituye la sustancia; la materia de una tragedia son las palabras que la constituyen; la materia es el mármol que constituye una estatua. "Forma" es la suma de predicados que podemos atribuir a una cosa, es todo lo que podemos decir de esa cosa. Cada cosa viene a ser lo que es (una estatua, un libro, una casa, un árbol) porque su materia recibe una forma que le da sentido y finalidad. Esta conceptualización confiere al pensamiento platónico la característica dinámica que le faltaba. El mundo de las ideas no co-existe lado a lado con el mundo de las realidades, sino que las ideas (aquí llamadas formas) son el principio dinámico de la materia. En el último análisis, para Aristóteles, la realidad no es copia de una idea, sino que tiende a la perfección; tiene en sí misma el motor que la llevará a esa perfección. El hombre tiende a la salud, a la proporción corporal perfecta, etc., los hombres en conjunto tienden a la familia perfecta, al Estado. Los árboles tienden a la perfección del árbol, es decir, a la idea platónica del árbol. El amor tiende al amor platónico perfecto. La materia, para Aristóteles, era pura potencia, y la forma puro acto; el movimiento de las cosas hacia la perfección era por tanto lo que él llamaba la "actualización de la potencia", el tránsito de la pura materia a la pura forma.

Pero a nosotros nos importa, en esta etapa, insistir en un punto: para Aristóteles, las cosas mismas, por virtudes propias (por su forma, su motor, por la actualización de su potencia), tienden a la perfección. No existen dos mundos, no hay mataxis: el mundo de la perfección es un anhelo, un movimiento que desarrolla la materia hacia su forma final.

Por lo tanto, ¿qué quería decir, para Aristóteles, "imitar"? Recrear ese movimiento interno de las cosas hacia su perfección. Naturaleza era para él ese movimiento mismo, y no las cosas ya hechas, acabadas, visibles. "Imitar", pues, nada tiene que ver con improvisación o "realismo" y por eso Aristóteles podía decir que el artista debe imitar a los hombres "como deberían ser" y no como son.

¿PARA QUÉ SIRVEN, ENTONCES, EL ARTE Y LA CIENCIA?

Si las cosas mismas tienden a la perfección, si la perfección es inmanente a todas las cosas y no trascendente, entonces ¿para qué sirven el arte y la ciencia?

La naturaleza, según Aristóteles, "tiende" a la perfección, lo que no quiere decir que siempre la alcance. El cuerpo tiende a la salud, pero puede enfermarse; los hombres tienden gregariamente al Estado perfecto, pero pueden ocurrir guerras; así, pues, la naturaleza tiene ciertos fines en vista, perfectos, y a ellos tiende, pero a veces fracasa. Para eso sirve el arte y sirve la ciencia: para, "recreando el principio creador" de las cosas, corregir a la naturaleza donde ésta haya fracasado.

He aquí algunos ejemplos: el cuerpo "tendería" a resistir a la lluvia, al viento y al sol, pero tal cosa no se da, y la piel no es suficientemente resistente como para eso. Así, entra en acción el arte del tejido y la fabricación de telas para la protección de la piel. El arte de la arquitectura construye edificios y puentes para que el hombre habite y cruce los ríos; la medicina prepara medicamentos para ayudar a determinado órgano que deja de funcionar como debe. La política sirve, igualmente,

para corregir las fallas que los hombres pueden cometer, aunque todos tienden a la vida comunitaria perfecta.

Para eso sirven el arte y la ciencia: para corregir las fallas de la naturaleza, utilizando con ese fin las propias sugerencias de esta última.

ARTES MAYORES Y ARTES MENORES

Las artes y las ciencias no existen aisladamente, sin que nada las relacione, sino que, por el contrario, están todas interrelacionadas según la actividad propia de cada una. Están, en cierta forma, jerarquizadas también según la mayor o menor magnitud de su campo de acción. Las artes mayores se subdividen en artes menores, y cada una de éstas trata de los elementos específicos que componen aquéllas.

Así, pues, criar caballos es un arte, como también lo es el trabajo de herrero; estas artes, conjuntamente con otras como la del hombre que prepara la silla, la montadura, etc., constituyen un arte más grande, que es el arte de la equitación. Este arte, a su vez, en compañía de otras artes como el arte de la topografía, el de la estrategia, etc., constituyen el arte de la guerra, y así sucesivamente. Siempre un conjunto de artes se constituye en un arte más amplio, más grande, más complejo.

Otro ejemplo: el arte de hacer tintas, el arte de fabricar pinceles, el arte de hacer la mejor tela, el arte de la combinación de colores, etc., forman en conjunto el arte de la pintura.

Así, pues, si hay artes menores y artes mayores, siendo éstas las que contienen a aquéllas, habrá, por lo tanto, un arte soberano que contendrá todas las demás artes y ciencias, cuyo campo de acción y de interés incluirá todos los campos de acción de todas las demás artes y todas las demás ciencias. Este arte soberano, por supuesto, será aquel cuyas leyes rigen, en su totalidad, las relaciones entre los hombres. Es decir, la política.

Nada es ajeno a la política, porque nada es ajeno al arte superior que rige las relaciones entre los hombres.

La medicina, la guerra, la arquitectura, etc., artes mayores y artes menores, todas, sin excepción, están sujetas al arte soberano, integran ese arte soberano.

Así, ya tenemos establecido que la naturaleza tiende a la perfección, que las artes y las ciencias corrigen la naturaleza en todas sus fallas, y al mismo tiempo, que se interrelacionan bajo el dominio del arte soberano, que trata de todos los hombres, de todo lo que hacen y de todo lo que para ellos se hace: la política.

Y LA TRAGEDIA, ¿QUÉ IMITA?

La tragedia imita acciones humanas. Acciones humanas; no meramente actividades humanas. Para Aristóteles, el alma del hombre se componía de una parte racional y de otra irracional. El alma irracional podía producir ciertas actividades, como comer, andar, hacer cualquier movimiento físico sin mayor significado que el acto físico mismo, etc. La tragedia, en cambio, imitaba tan sólo las acciones del hombre que estaban determinadas por su alma racional.

El alma racional del hombre se puede dividir en:

a. facultades
b. pasiones
c. hábitos

Una facultad es todo aquello que el hombre es capaz de hacer, aunque no lo haga. El hombre, aunque no ame, es capaz de amar; aunque no odie, es capaz de odiar; aunque sea cobarde, es capaz de mostrar valor. La facultad es pura potencia, y es inmanente al alma racional.

Pero, aunque el alma tenga todas las facultades, tan sólo algunas alcanzan a realizarse. Éstas son las pasiones. Una pasión no es meramente la "posibilidad" sino que es el hecho concreto. El amor es una pasión desde

que es ejercido como tal. Mientras sea simple posibilidad será más bien una facultad. Una pasión es una facultad "actualizada", una facultad que se vuelve acto concreto.

No son todas las pasiones las que sirven de materia a la tragedia. Si un hombre, en un determinado momento, ejerce casualmente una pasión, ésta no es una acción digna de la tragedia. Es necesario que esa pasión sea constante en el hombre. Es decir que por su incidencia se haya convertido en un hábito. Así concluimos que la tragedia imita las acciones del hombre, pero solamente aquellas producidas por los hábitos de su alma racional. Se excluye la actividad animal e igualmente se excluyen las facultades y las pasiones que no se han vuelto habituales. Es decir, las que son accidentales.

¿Para qué se ejerce una pasión, un hábito? ¿Cuál es la finalidad del hombre? Cada parte del hombre tiene una finalidad: la mano agarra, la boca come, la pierna anda, el cerebro piensa, etc., pero el hombre en su totalidad: ¿qué fin tiene? Responde Aristóteles: "el bien es el fin de todas las acciones del hombre". No se trata de la idea abstracta del bien, sino del bien concreto, diversificado en las diversas ciencias y en las diversas artes que tratan de los fines particulares. Cada acción humana tiene, pues, un fin limitado a esa acción, pero todas las acciones en su conjunto tienen como finalidad el bien supremo del hombre. ¿Cuál es el bien supremo del hombre? ¡La felicidad!

Hasta ahora podemos decir que la "tragedia imita las acciones del hombre, de su alma racional, dirigidas a la obtención de su fin supremo, la felicidad". Pero para entender cuáles son esas acciones, tenemos que saber qué es la felicidad.

¿QUÉ ES LA FELICIDAD?

Bien, dice Aristóteles, existen tres tipos de felicidad:

la de los placeres materiales, la de la gloria y la de la virtud.

Para la gente común, la felicidad consiste en poseer bienes materiales y disfrutarlos. Riquezas, honores, placeres sexuales y gastronómicos, etc. Ésa es la felicidad. Para el filósofo griego, en este nivel, la felicidad humana se diferencia muy poco de la felicidad que pueden experimentar también los animales. Esta felicidad, dice, no merece ser estudiada por la tragedia.

En un segundo nivel, la felicidad es la "gloria". Aquí el hombre actúa según su propia virtud, pero su felicidad consiste en que su actuación sea reconocida por los demás. La felicidad no está en el comportamiento virtuoso, sino en el hecho de que ese comportamiento sea reconocido por los demás. El hombre, para ser feliz, necesita la "aprobación" de los demás.

Finalmente, el nivel superior de la felicidad es la del hombre que actúa virtuosamente y eso le basta. Su felicidad consiste en actuar de forma virtuosa, no importa si lo reconocen los demás o no. Éste es el grado supremo de la felicidad: el ejercicio virtuoso del alma racional.

Ahora sabemos que la "tragedia imita las acciones del alma racional, pasiones transformadas en hábitos, del hombre que busca la felicidad, es decir, el comportamiento virtuoso". Muy bien. Pero nos falta saber ahora qué es la "virtud".

Y LA VIRTUD, ¿QUÉ ES?

La virtud es el comportamiento más distante de los extremos de comportamiento posibles en cada situación dada. La virtud no puede ser encontrada en los extremos: tanto el hombre que voluntariamente no come como el glotón, hacen daño a su salud. Esto no es un comportamiento virtuoso: comer con moderación, sí. Tanto la ausencia de ejercicio físico como el ejercicio demasiado violento, arruinan el cuerpo: el ejercicio físi-

co moderado es el comportamiento virtuoso. Lo mismo pasa con las virtudes morales: Creón piensa sólo en el bien del Estado mientras Antígona piensa sólo en el bien de la Familia y desea enterrar a su hermano invasor muerto. Los dos se comportan de una forma no virtuosa: sus comportamientos son extremos. La virtud estaría en alguna parte del término medio. El hombre que se entrega a todos los placeres es un libertino, pero el que huye de todos los placeres es un insensible. El que enfrenta todos los peligros es un temerario, pero el que huye de todos los peligros es un cobarde.

La virtud no es exactamente el término medio; el coraje de un soldado está mucho más cerca de la temeridad que de la cobardía. La virtud tampoco existe en nosotros "naturalmente": es necesario aprenderla. Las cosas de la naturaleza no pueden adquirir hábitos, pero el hombre sí. La piedra no puede caer para arriba o el fuego quemar para abajo. Pero nosotros podemos crear hábitos que nos permitan el comportamiento virtuoso.

La naturaleza, siempre según Aristóteles, nos da facultades, y nosotros tenemos el poder de transformarlas en actos (pasiones) y en hábitos. Se vuelve sabio el que ejerce la sabiduría, se torna justo quien ejerce la justicia, y el arquitecto adquiere su virtud como arquitecto, construyendo edificios. ¡Hábitos no facultades! ¡Hábitos, no sólo pasiones pasajeras!

Aristóteles va más allá y afirma que los hábitos deben ser contraídos desde la infancia y que el joven no puede hacer política porque necesita antes "aprender todos los hábitos virtuosos que le enseñan los más viejos: los legisladores que preparan a los ciudadanos en los hábitos virtuosos. . ."

Así, ya sabemos que el vicio es el comportamiento extremo y que la virtud es el comportamiento en que no se verifica ni exceso ni carencia. Pero, para que se pueda decir que determinado comportamiento se caracteriza por ser vicioso o virtuoso es necesario que cumpla con cuatro condiciones indispensables: voluntariedad, libertad, conocimiento y constancia. En seguida explicaremos qué quiere decir esto. Pero podemos dejar sentado que por ahora ya sabemos que "la tragedia imita las acciones del alma racional del hombre (pasiones habituales) en busca de una felicidad que consiste en el comportamiento virtuoso". Poco a poco nuestra definición se va tornando más compleja.

CARACTERÍSTICAS NECESARIAS DE LA VIRTUD

Un hombre puede comportarse de una manera totalmente virtuosa y no por eso ser considerado virtuoso, o de manera viciosa y no por eso ser considerado vicioso. Son necesarias cuatro condiciones para que el comportamiento sea considerado como virtuoso o vicioso:

Primera condición: voluntariedad

La voluntariedad excluye al accidente. Es decir, el hombre actúa porque se determina a actuar voluntariamente, por su propia voluntad y no por accidente.

Un día un albañil puso una piedra encima de un muro, de tal manera que un viento fuerte la tiró. Por casualidad iba pasando un peatón y la piedra le cayó encima. El hombre murió. La mujer le hizo un proceso al albañil, pero él se defendió afirmando que no había cometido ningún crimen, ya que no había tenido la intención de matar al peatón. Es decir, no había comportamiento vicioso porque se trataba de un accidente. Pero el juez no aceptó esta defensa y lo condenó, basado en el hecho de que no había voluntariedad en causar una muerte, pero sí en colocar una piedra en una posición tal que pudiera caer y causar una muerte. En ese aspecto, existió voluntariedad.

Si el hombre actúa porque quiere, ahí existe virtud o vicio. Si su acción no está determinada por su voluntad, ahí no se puede hablar de vicio ni de virtud. El que

hace el bien sin darse cuenta, no es una persona buena. Ni será malo quien haga un daño involuntario.

Segunda condición: libertad

Es decir, se excluye la violencia exterior. Si un hombre hace algo malo porque alguien lo obliga con un revólver en la cabeza, no se puede en este caso hablar de vicio. La virtud es el comportamiento libre, sin presiones exteriores de ninguna índole.

También en este caso se cuenta la historia de una mujer que, al ser abandonada por su amante, decidió matarlo antes de perderlo, y así lo hizo. Llevada a los tribunales declaró, para defenderse, que no había actuado libremente: su pasión irracional la forzó al crimen. Según ella, aquí no habría culpa, no había crimen.

Una vez más, el juez pensó lo contrario: la pasión es parte integrante de la persona, es parte de su alma. No hay libertad cuando se sufre una violencia desde afuera, y no un impulso desde adentro. La mujer fue condenada.

Tercera condición: conocimiento

Es lo contrario de la ignorancia. La personal que actúa tiene delante una opción cuyos términos conoce. En un tribunal, un borracho criminal afirmó que no había cometido crimen alguno porque no tenía conciencia de lo que hacía al dar muerte a otro hombre, ya que se encontraba en estado de inconsciencia, de ignorancia de sus propios actos. También en este caso, el borracho fue condenado: antes de empezar a beber tenía perfecto conocimiento de que el alcohol lo iba a llevar a la situación de inconciencia: por lo tanto, era culpable de haberse permitido llegar a un estado en que perdió el conocimiento de lo que hacía.

En relación a esta tercera condición del comportamiento virtuoso, en general se pone en tela de juicio a

personajes como Otelo y Edipo. En ambos casos se discute la existencia de conocimiento (que confiere características de virtud o vicio al comportamiento), o no. A nuestro entender, las cosas serían así: Otelo desconoce la verdad, es cierto. Iago le miente sobre la infidelidad de Desdémona, su esposa, y Otelo, ciego de celos, la mata. Pero la tragedia de Otelo está mucho más allá del simple asesinato: su falla trágica (y ya discutiremos el concepto de *harmatia*, falla trágica) no es la de haber dado muerte a Desdémona. Esto tampoco era un hecho habitual. Pero sí era un hábito su constante orgullo y su temeridad irreflexiva. En varios momentos de la obra, Otelo cuenta cómo se lanzaba contra los enemigos sin medir las consecuencias, cómo actuaba sin reflexionar sobre las consecuencias de su actuación. Esto, o su soberbia, fueron la causa de su desgracia. Y sobre esto, Otelo tenía perfecta conciencia, perfecto conocimiento.

También en el caso de Edipo hay que considerar cuál es su verdadera falla (*harmatia*). Su tragedia no consiste en que haya dado muerte a su padre y se haya casado con su madre. Éstos tampoco eran actos "habituales", y el hábito es una de las características básicas del comportamiento virtuoso, o vicioso. Pero si leemos con atención la obra, veremos que Edipo en todos los momentos importantes de su vida, revela su extraordinario orgullo, su soberbia, su autovaloración que lo hace creerse superior hasta a los dioses mismos. No es la Moira, el Destino lo que lo hace caminar hacia su trágico fin: él mismo, por su decisión, camina hacia su desgracia. Es la intolerancia la que lo hace matar a un viejo, que resulta ser su padre, porque éste, en un cruce de caminos, no lo trató con el debido respeto. Y cuando descifra el enigma de la Esfinge, una vez más es por orgullo que acepta el trono de Tebas y la mano de la Reina, una señora lo bastante vieja como para ser su madre. Y lo era, caramba: una persona a quien los oráculos (especie de "macumbeiros" o "videntes" de la época) habían dicho que se iba a casar con su propia madre y matar a su propio padre,

tendría que tener un poco de cuidado y abstenerse de matar viejos en edad de ser su padre o de casarse con viejas en edad de ser su madre. ¿Por qué no lo hizo? Por orgullo, por soberbia, por intolerancia, por creer ser un adversario digno de los dioses. Éstas son sus fallas, éstos son sus vicios. Conocer o no la identidad de Yocasta y de Layo, era secundario. El propio Edipo, cuando reconoce sus errores, reconoce igualmente estos hechos.

Concluimos, entonces, que la tercera condición para que el comportamiento sea virtuoso consiste en que el agente sepa, conozca, los verdaderos términos de su opción. El que actúa por ignorancia no practica ni vicio ni virtud.

Cuarta condición: constancia

Como las virtudes y los vicios son hábitos y no sólo pasiones es necesario que el comportamiento virtuoso o vicioso sea también constante. Todos los héroes de las tragedias griegas actúan consistentemente de la misma manera. Cuando la falla trágica del personaje reside precisamente en su incoherencia, ese personaje debe ser presentado como coherentemente incoherente. Una vez más, ni el accidente ni la casualidad caracterizan al vicio y a la virtud.

Así pues, los hombres que la tragedia imita son los hombres virtuosos que, al actuar, muestran voluntariedad, libertad, conocimiento, constancia. El hombre busca la felicidad a través de la virtud, y éstas son las cuatro condiciones del ejercicio de la virtud. Pero, ¿habrá una sola virtud, o existirán virtudes de distintos grados?

LOS GRADOS DE LA VIRTUD

Cada arte, cada ciencia, presenta su propia virtud, porque tiene su propio fin, su propio bien. La virtud del

caballero es andar bien a caballo; la virtud del herrero es fabricar bien instrumentos de hierro. La virtud del artista es crear una obra perfecta. La del médico, restituir la salud del enfermo. La del legislador, hacer leyes perfectas que traigan la felicidad a los ciudadanos.

Es verdad que cada arte y cada ciencia tienen su propia virtud, pero también es verdad, como ya vimos, que todas las artes y todas las ciencias son interdependientes y que unas son superiores a otras, según sean más complejas que las otras y estudien o incluyan sectores más grandes de la actividad humana. De todas las artes y ciencias, la ciencia y el arte soberano es la política, porque nada le es ajeno. La política tiene como objeto de estudio la totalidad de las relaciones de la totalidad de los hombres. Por lo tanto, el bien más grande, cuya obtención significaría la más grande virtud, es el bien político.

La tragedia imita las acciones del hombre cuyo fin es el bien: pero la tragedia no imita las acciones cuyos fines son fines menores, de importancia secundaria. La tragedia imita las acciones cuyo fin es el fin superior, el bien político. ¿Y cuál es el bien político? No hay duda: ¡el bien político es la justicia!

¿QUÉ ES LA JUSTICIA?

En la *Ética a Nicómaco*, Aristóteles nos propone (y aceptamos) que "justo es lo que es igual, e injusto lo que es desigual". En cualquier división, las personas que sean iguales deberán recibir partes iguales y las personas que (por cualquier criterio) sean desiguales, deberán recibir partes desiguales. Hasta ahí estamos de acuerdo. Pero hay que definir cuáles son los criterios de desigualdad, porque nadie va a desear ser desigual "para menos" y todos desearán ser desiguales "para más".

El propio Aristóteles estaba en contra de la "ley del Talión" (ojo por ojo, diente por diente) porque decía que si las personas no fuesen iguales, tampoco lo serían

los dientes y los ojos. Así que cabía preguntar "¿ojo de quién, por ojo de quién?". Si era un ojo de señor por un ojo de esclavo, a Aristóteles le parecía mal porque para él, esos no se equivalían. Si era un diente de hombre por diente de mujer, para Aristóteles tampoco había equivalencia.

Entonces, el filósofo utiliza un argumento aparentemente honesto para determinar los criterios de desigualdad y para que nadie pueda protestar. Pregunta: "¿de qué debemos partir, de los principios ideales abstractos y bajar a la realidad, o, por el contrario, de la realidad concreta y subir a los principios?" Abandonando cualquier romanticismo, responde: "evidentemente de la realidad concreta. Empíricamente tenemos que descubrir cuáles son las desigualdades reales existentes y sobre ellas basar nuestros criterios de desigualdad".

Esto nos lleva a aceptar como "justas" las desigualdades *ya existentes*. Es decir, para él, la justicia ya está contenida en la propia realidad tal cual es. Aristóteles no considera la posibilidad de *transformación de las desigualdades ya existentes*, simplemente las acepta. Y por eso determina que *existiendo* en la realidad (no importan los principios abstractos) hombres libre y esclavos, ése será el primer criterio de desigualdad. Ser hombre *es más* y ser mujer *es menos* —eso lo dice la realidad real y concreta, según Aristóteles. Así, los hombres libres estarían en primer lugar, después vendrían las mujeres libres, en seguida los hombres esclavos, y cerrando la fila, las pobres mujeres esclavas.

Así era la democracia ateniense, que se basaba en el valor supremo de la "libertad". Pero no todas las sociedades se basaban en ese mismo valor: las oligarquías, por ejemplo, lo hacían en el valor supremo de la riqueza. Allí los hombres que más poseían eran considerados superiores a los que menos tenían. Siempre partiendo de la realidad tal cual es. . .

De esta forma llegamos a la conclusión de que la justicia no es la igualdad: la justicia es la proporcionalidad.

Y los criterios de proporcionalidad están dados por el sistema político vigente en la ciudad de que se trate. La justicia será siempre la proporcionalidad, pero los criterios que determinan a ésta variarán cuando se trata de una democracia, una oligarquía, una dictadura, una república, etcétera.

¿Y cómo se establecen los criterios de desigualdad para que todos los conozcan? A través de las leyes: ¿y quiénes hacen las leyes? Si los seres humanos inferiores (las mujeres, los esclavos, los pobres) las hicieran, harían, según Aristóteles, leyes inferiores, como sus autores. Para que haya leyes superiores es necesario que las hagan los seres superiores: los hombres libres, los ricos. . .

El conjunto de leyes de una ciudad, de un país, se unen y se sistematizan en la constitución. La constitución, pues, es la expresión del bien político, la expresión máxima de la justicia.

Finalmente, con la ayuda de la *Ética a Nicómaco*, podemos llegar a una conclusión clara de lo que es la tragedia para Aristóteles. Su definición más amplia y más completa sería la siguiente:

> La tragedia imita las acciones del alma racional del hombre, sus pasiones tornadas en hábitos, en busca de la felicidad, que consiste en el comportamiento virtuoso que es la equidistancia de los extremos, cuyo bien supremo es la justicia y cuya expresión máxima es la constitución.

En última instancia, la felicidad consiste en obedecer las leyes. Aristóteles no dice ni más ni menos que eso: lo declara con todas las letras.

Para las personas que hacen las leyes todo está muy bien. ¿Pero para los que no las hacen? Éstos, comprensiblemente, se rebelan y no desean aceptar los criterios de desigualdad que la realidad "actual" plantea, ya que son criterios modificables, como modificable es la propia realidad. En esos casos, dice el filósofo, "a veces, la guerra es necesaria".

Vimos, pues, que la población de una ciudad no está "uniformemente" contenta. Si hay desigualdad, nadie desea que sea en contra suyo. Es necesario hacer que todos queden, si no uniformemente contentos, al menos uniformemente pasivos ante esos criterios de desigualdad. ¿Cómo lograrlo? A través de las muchas formas de represión: política, burocracia, hábitos, costumbres, tragedia griega, etcétera.

Esta afirmación puede parecer un tanto arriesgada, pero no es más que la verdad. En verdad, el sistema presentado por Aristóteles en su *Poética*, el sistema de funcionamiento de la tragedia (y todas las formas de teatro que hasta hoy siguen sus mecanismos generales) no son *solamente* un sistema de represión. Por supuesto, que intervienen otros factores más "estéticos". Hay muchos otros aspectos que deben, igualmente, ser considerados. Pero hay que considerar principalmente el aspecto fundamental: su función represiva.

¿Y por qué la función represiva es el aspecto fundamental de la tragedia griega y del sistema trágico aristotélico? Simplemente porque, según Aristóteles, la finalidad suprema de la tragedia es la de provocar "catarsis".

FINALIDAD ÚLTIMA DE LA TRAGEDIA

El carácter fragmentario de la *Poética* ha hecho desaparecer la sólida conexión existente entre sus partes, así como la jerarquización de éstas dentro del todo. Sólo ese hecho explica que observaciones marginales, de escaso valor o ninguna importancia, hayan sido consideradas como conceptos centrales del pensamiento aristotélico. Por ejemplo, cuando se trata de Shakespeare o del teatro medieval, es muy común decidir que tal o cual obra no es aristotélica, porque no obedece a la llamada "ley de las tres unidades". Hegel, en su *Historia de la Filosofía*, contesta:

> [. . .] las tres unidades [. . .] que las estéticas antiguas formulaban invariablemente como las *règles d'Aristote, la saine doctrine* —sin embargo, él habla solamente de la unidad de acción y, apenas al pasar, de la unidad de tiempo, sin mencionar para nada la tercera unidad, o sea, la de lugar (p. 239).

La desproporcionada importancia que se le da a esta "ley" es incomprensible, ya que tiene una validez tan nula como la que tendría la afirmación de que son aristotélicas tan sólo las obras que presentan un prólogo, cinco episodios y cantos corales, y un éxodo. La esencia del pensamiento aristotélico no puede residir en aspectos estructurales como éstos. Magnificar estos aspectos menores equivale a comparar al filósofo griego con los modernos y abundantes profesores de dramaturgia, especialmente norteamericanos, que son nada más que cocineros de menús teatrales. Ellos estudian las reacciones típicas de determinados públicos y extraen de allí conclusiones y reglas sobre cómo se debe escribir la obra perfecta (considerándose perfección el éxito de taquilla).

Aristóteles, por el contrario, escribió una poética completamente orgánica, que es el reflejo, en el campo de la tragedia y la poesía, de toda su contribución filosófica; es la aplicación práctica y concreta de esa filosofía al campo específico y restringido de la poesía y de la tragedia.

Por eso, siempre que nos encontramos con afirmaciones imprecisas o fragmentarias, debemos inmediatamente recurrir a los demás textos escritos por el autor. S.H. Butcher hace precisamente esto, con cristalinos resultados, en su libro *Aristotle's Theory and Poetry of Fine Arts.*[1] Procura entender la *Poética* según la perspec-

[1] S.H. Buchter, *Aristotle's Theory and Poetry of Fine Arts*, Nueva York, Dover publication.

tiva de la metafísica, la política, la retórica y, sobre todo, de las tres éticas. A él debemos fundamentalmente la clarificación del concepto de "catarsis".

La naturaleza tiene ciertos fines en vista; cuando falla en alcanzar esos objetivos intervienen el arte y la ciencia. El hombre, como parte de la naturaleza, tiene ciertos fines a la vista: salud, vida gregaria en el Estado, felicidad, virtud, justicia, etc. Cuando falla en la consecución de esos objetivos interviene el arte de la tragedia. Esta corrección de las acciones del hombre es llamada, por Aristóteles, *catarsis.*

La tragedia, en todas sus partes cualitativas y cuantitativas, existe en función del efecto que persigue, la catarsis. Sobre este concepto se van a estructurar todas las unidades de la tragedia. Es el centro, la esencia, la finalidad del sistema trágico. Desgracidamente, es también el concepto más controvertido. Catarsis es corrección: ¿qué se corrige? Catarsis es purificación: ¿qué se purifica?

S.H. Butcher nos ayuda con un desfile de opiniones de gente ilustre como Racine, Milton y Jacob Bernays.

Racine

En la tragedia

> Se muestran las pasiones para que revelen todos los desórdenes de que son causa; el vicio es siempre pintado con colores que hacen conocer y odiar la deformidad: esto es lo que tenían en mira los poetas trágicos, antes que cualquier otra cosa. Su teatro era una escuela donde las virtudes eran enseñadas tan bien como en las escuelas de los filósofos. Por eso, Aristóteles quiso imponer reglas a la construcción de los poemas dramáticos. Sería de desear que nuestras obras fuesen así, tan llenas de instrucciones útiles como las de aquellos poetas.[2]

Como se ve, Racine enfatiza el aspecto doctrinario y

[2] Racine, *Prefacio de Fedra*, Buenos Aires, Alfa.

moral de la tragedia, y está bien, pero hay un pequeño reparo que hacer: Aristóteles no aconsejaba al poeta trágico presentar personajes viciosos. El héroe trágico debería sufrir un radical cambio en su destino, de la felicidad a la adversidad, pero éste debería ocurrir "no como consecuencia de un vicio, y sí de algún error o debilidad" (capítulo XIII).

Es necesario comprender, igualmente, que la presentación del vicio o de la "debilidad o error" no era, inmediatamente, hecha de manera que el espectador sintiera repugnancia u odio. Por el contrario, Aristóteles sugería que se tratase al error o debilidad con cierta comprensión. Casi siempre el estado de "fortuna" en que se encuentra el héroe al iniciarse la tragedia se debe, precisamente, a esta falla y no a sus virtudes. Edipo es Rey de Tebas justamente por su debilidad de carácter, es decir, por su orgullo. Justamente aquí reside la mayor eficacia de un proceso que quedaría muy disminuido si ya desde el comienzo la falla fuese presentada como odiosa, el error como abominable. Es necesario, por el contrario, mostrarlos como aceptables para destruirlos después a través de procesos poéticos teatrales. Los malos dramaturgos de todas las épocas no comprenden la inmensa eficacia de las transformaciones operadas delante del espectador: teatro es cambio y no simple presentación de lo que existe: es devenir y no ser.

Jacob Bernays

En 1857, Bernays propuso una inteligente teoría: la palabra "catarsis" sería una metáfora médica, una purgación que denota el efecto patológico sobre el alma, análogo al efecto de la medicina sobre el cuerpo. Bernays toma la definición de la tragedia dada por Aristóteles ("imitación de acciones humanas que *exciten la piedad y el* terror") para concluir que, justamente porque estas emociones se encuentran en los corazones de todos los

hombres, el acto de excitar ofrece, después, un agradable relajamiento. Esta hipótesis sería confirmada por Aristóteles mismo que declara que nosotros sentimos "piedad por ser inmerecido el destino del héroe y terror porque ese infortunio sobreviene a alguien que es como nosotros".[3] Ya veremos lo que significa la palabra "empatía" que, justamente, se basa en esas dos emociones.

Los sentimientos estimulados por el espectáculo no son removidos de manera permanente y definitiva, agrega Bernays. Pero nos tranquiliza por cierto tiempo y todo el sistema puede descansar. El escenario ofrece, así, una descarga inofensiva y agradable para los instintos que exigen satisfacción y que pueden, "en la ficción del teatro, ser tolerados mucho más fácilmente que en la vida real".

Bernays, por lo tanto, permite suponer que tal vez la purgación no se refiera solamente a las emociones de piedad y terror, sino a ciertos instintos "no sociales" o socialmente prohibidos. El propio Butcher, intentando explicar cuál es el objeto de la purgación (es decir, ¿de qué se purga?) agrega por cuenta propia que "la piedad y el terror que traemos con nosotros en nuestra vida real, o, *por lo menos, aquellos elementos que, en ellos, son inquietantes*".

¿Está claro? Tal vez lo que sea purgado no sean las emociones de piedad o terror, pero sí algo que está contenido en esas emociones, o mezclado con ellas. Es necesario determinar cuál será este cuerpo extraño que es eliminado por el proceso catártico. En este caso, piedad y terror serían sólo parte del mecanismo de expulsión y no su objeto. Aquí residiría la significación política de la tragedia.

En el capítulo XIX de la Poética dice:

> En el concepto de *pensamiento* (ya veremos lo que significa *dianoia*), se incluyen todos los efectos que deben ser producidos por el discurso [. . .] la excitación de los sentimientos tales como la piedad, el terror, el odio, y otros semejantes.[4]

[3] Aristóteles, *Poética*, México, Aguilar.

Preguntamos por qué razón la purgación no debería antes procesarse en relación a emociones "semejantes" como el odio, la envidia, la parcialidad en la adoración de los dioses y en la obediencia a las leyes, la soberbia, etc. ¿Por qué elegir piedad y terror? ¿Por qué Aristóteles explica solamente la presencia obligatoria de estas dos emociones?

Si analizamos algunos personajes trágicos, veremos que ellos pueden ser culpables de muchos errores éticos, pero difícilmente podremos decir que alguno de ellos poseía en exceso o en carencia piedad o terror. Nunca es allí que falla su virtud. Ni son, en ellos, impuras estas emociones. Ni siquera son ellas la característica común a todos los personajes trágicos.

No es en los personajes trágicos en donde se manifiesta la piedad y el terror: más bien ellos están presentes en los *espectadores. A través de ellos, los espectadores se ligan a los héroes*. Es importante que esto quede claro: los espectadores se ligan a los héroes, *básicamente* a través de las emociones de piedad y terror, porque, como dice Aristóteles, algo *inmerecido* le ocurre a un personaje que *se parece a nosotros*.

Aclaremos un poco más: Hipólito ama a todos los dioses intensamente, y esto es bueno, pero no ama a la diosa del amor, y esto es malo. Sentimos piedad porque Hipólito es destruido a pesar de todas las cualidades, y terror porque tal vez nosotros seamos criticables por la misma razón de no amar a todos los dioses, como mandan las leyes. Edipo es un gran rey, el pueblo lo ama, su gobierno es perfecto, y por eso nosotros sentimos piedad de que una persona tan maravillosa sea destruida por poseer una falla, la soberbia, que nosotros, tal vez tam-

[4] *Ibid.*, Cap. XIX.

bién poseemos: de ahí viene nuestro terror. Creón defiende el derecho del Estado y nos causa piedad ver que tiene que soportar la muerte de su esposa y de su hijo porque, a la par de tantas virtudes que demuestra, posee la falla de ver tan sólo el bien del Estado y no el de la familia; esta parcialidad puede ser también una falla nuestra, de ahí el terror.

Conviene aquí mostrar una vez más la relación entre las virtudes y la fortuna de los personajes, seguida de su desgracia: por soberbia, por orgullo, Edipo se convierte en un gran rey; por desprecio a la diosa del amor, Hipólito amaba intensamente a los demás dioses; por cuidar demasiado el bien del Estado, Creón era un gran jefe, al comienzo, en la cumbre de la felicidad.

Concluimos, por lo tanto, que piedad y terror son la forma específica mínima por la cual se ligan espectador y personaje, pero de ninguna manera estas emociones son purificadas de sí mismas. Es decir, ellas se purifican de algo más que, al final de la tragedia, deja de existir.

Milton

"La tragedia purga la mente de la piedad y el miedo o del terror, o de las pasiones afines." Es decir, que las disminuye, las reduce a una justa medida soportable, a través del placer de ver esas mismas emociones bien imitadas. Hasta aquí, Milton agrega muy poco a lo que ya fue dicho, pero enseguida viene algo mejor: "En medicina, cosas de una calidad melancólica son utilizadas contra la melancolía, lo amargo sirve para curar lo amargo, y la sal para remover humores salados." En última instancia, se da una especie de homeopatía: determinadas emociones o pasiones curando pasiones y emociones análogas, pero no idénticas.

Además de las contribuciones de Milton, Bernays y Racine, Butcher va a buscar en la misma *Política* de Aristóteles la explicación de la palabra catarsis, que no se encuentra en la *Poética*. Catarsis es ahí utilizada para

denominar el efecto causado por cierto tipo de música sobre pacientes poseídos por cierto tipo de fervor religioso. El tratamiento consistía en "usar el movimiento para curar el movimiento y suavizar la perturbación interior de la mente, a través de la música salvaje". Según Aristóteles, los pacientes sometidos a ese tratamiento volvían a su estado normal, como si hubiesen sufrido un tratamiento médico o purgativo. Es decir, catártico.

En este ejemplo verificamos que por medios "homeopáticos" (música salvaje para curar ritmos interiores salvajes), el fervor religioso era curado a través de un efecto exterior análogo. La cura se procesaba a través del estímulo. Como en la tragedia, la falla del personaje es inicialmente presentada como causa de su felicidad, la falla es estimulada.

Butcher agrega que, según Hipócrates, catarsis significaría remoción de un elemento doloroso o perturbador en el organismo, purificando así lo que permanece, finalmente, libre de la materia extraña eliminada. Concluye Butcher que aplicándose la misma definición a la tragedia se deberá llegar a la conclusión que "la piedad y el terror" en la vida real contiene un elemento mórbido o perturbador. Durante el proceso de excitación trágica, este elemento, sea cual fuere, es eliminado.

> Mientras avanza la acción trágica, el tumulto de la mente, inicialmente estimulado, empieza a ceder, y las formas más bajas de emoción se transforman gradualmente en las más altas y más refinadas.

Este razonamiento es correcto y podemos aceptarlo en su conjunto, excepto en su insistencia en querer atribuir impurezas a las emociones de piedad y terror. La impureza existe, no hay duda, y será ella precisamente el objeto de la purgación en la mente del personaje o, para decirlo como Aristóteles, en su *alma* misma. Aristóteles no afirma la existencia de piedad pura o impura, terror puro o impuro. La impureza es *necesariamente* distinta a

las emociones que van a permanecer, una vez terminado el espectáculo de la tragedia. La impureza será eliminada; por lo tanto, es esencialmente distinta de las emociones que quedarán. Este cuerpo extraño sólo podrá ser, entonces, *otra* emoción o pasión, y nunca la misma. Piedad y terror jamás fueron vicios o debilidades o errores y, por lo tanto, jamás necesitaron ser eliminados o purgados. En cambio, en la *Ética*, Aristóteles nos indica cantidades de vicios, errores y debilidades que sí merecen ser destruidos. La impureza que será purgada debe necesariamente estar entre ellos. Debe ser algo que amenaza al individuo en su equilibrio, y, por ende, a la sociedad. Algo que no es virtud, que no es la más grande virtud, la justicia, y todo lo injusto está previsto en las leyes. La impureza que el proceso trágico va a destruir es, pues, algo que *atenta contra las leyes.*

Si volvemos un poco atrás, podremos comprender mejor ahora el funcionamiento de la tragedia. Nuestra última definición fue:

> La tragedia imita las acciones del alma racional del hombre, sus pasiones tornadas en hábitos, en busca de la felicidad, que consiste en el comportamiento virtuoso, cuyo bien supremo es la justicia, cuya expresión máxima es la Constitución.

Vimos también, que la naturaleza tiene ciertos fines en vista y cuando la naturaleza falla, el arte y la ciencia intervienen para corregir la naturaleza.

Podemos concluir, por lo tanto, que cuando el hombre falla en sus acciones, en su comportamiento virtuoso en busca de la felicidad a través de la virtud máxima que es la obediencia a las leyes, el arte de la tragedia interviene para corregir esa falla. ¿Cómo? A través de la purificación, de la catarsis, de la purgación del elemento extraño, indeseable, que hace que el personaje no alcance sus objetivos. Este elemento extraño es contrario a la ley, es una falla social, una carencia política.

Finalmente, estamos listos para entender el funcionamiento del esquema trágico. Pero antes hace falta un pequeño diccionario que simplifique ciertas palabras que representan los elementos que vamos a juntar ahora para establecer con claridad el sistema trágico de coerción.

PEQUEÑO DICCIONARIO DE PALABRAS SIMPLES

Héroe trágico• Como explica la literatura y Arnold Hauser en su *Historia social de la literatura y el arte,*[5] en el comienzo, el teatro era el coro, la masa, el pueblo. Ése era el verdadero protagonista. Cuando Thespis *inventó* el protagonista, inmediatamente "aristocratizó" al teatro, que antes existía en sus formas populares de manifestaciones masivas, desfiles, fiestas, etc. El diálogo *protagonista-coro* era, claramente, el reflejo del diálogo aristócrata-pueblo. El héroe trágico, que pasó después a dialogar no sólo con el coro sino también con sus semejantes (deuteragonista y tritagonista), era presentado siempre como un ejemplo que debía ser seguido en ciertas características, pero no en otras. El héroe trágico surge cuando el Estado empieza a utilizar el teatro para fines políticos de coerción al pueblo. No hay que olvidar que el Estado, directamente o a través de ciertos mecenas, pagaba las producciones.

Ethos• El personaje actúa y su actuación presenta dos aspectos: *ethos* y *dianoia.* Los dos juntos constituyen la acción desarrollada por el personaje. Son inseparables. Pero para fines didácticos se podría decir que el *ethos* es la acción misma y la *dianoia* es la justificación de esa acción, el discurso. El *ethos* sería el acto mismo y *dianoia* el pensamiento que determina el acto. Conviene que quede claro que el discurso es igualmente acción y que no puede haber acción, por más física y restringida que sea, que no suponga una razón.

[5] Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama.

Podemos definir el *ethos* como el conjunto de facultades, pasiones y hábitos.

En el *ethos* del protagonista trágico todas las tendencias deben ser buenas. *Menos una.* Todas las pasiones, todos los hábitos del personaje deben ser buenos, menos uno. ¿Según qué criterios? Según los criterios constitucionales, que son los que sistematizan las leyes, es decir, según los criterios políticos, pues la política es el arte soberano. Tan sólo una tendencia deberá ser mala; sólo una pasión, un hábito, podrá estar en contra de la ley. Esta mala característica se llama *harmatia.*

Harmatia • Es también conocida como falla trágica. Es la única impureza que existe en el personaje. La *harmatia* es la única cosa que puede y debe ser destruida para que la totalidad del *ethos* del personaje se conforme con la totalidad del *ethos* de la sociedad. En esta confrontación de tendencias, de *ethos*, la *harmatia* causa el conflicto: es la única tendencia que no armoniza con la sociedad, con lo que quiere la sociedad.

Empatía • Cuando empieza el espectáculo se establece una relación entre el personaje, especialmente el personaje protagónico, y el espectador. Esta relación tiene características bien definidas: el espectador asume una actitud pasiva y delega los poderes de acción al personaje. Como éste se parece a nosotros (como indica Aristóteles), nosotros vivimos, *vicariamente*, todo lo que vive el personaje. Sin actuar, sentimos que estamos actuando; sin vivirlo, sentimos que lo estamos viviendo. Amamos y odiamos cuando ama y odia el personaje.

La empatía no ocurre sólo con los héroes trágicos: basta con ver a los chicos, excitadísimos, mirando una serie del *Far-West* por la televisión, o las miradas románticas del público mientras en la tele se besan el héroe y la heroína. Se trata de pura empatía. Ésta nos hace sentir lo que les pasa a los otros como si nos estuviera sucediendo a nosotros mismos.

La empatía es una relación emocional entre personaje y espectador. Una relación que puede ser, en lo básico, como sugiere Aristóteles, de piedad y terror, pero que puede incluir igualmente otras emociones: amor, ternura, deseo (en el caso de muchos artistas de cine y sus fan-clubs), etcétera.

La empatía se procesa en especial en relación a lo que hace el personaje, es decir, a su *ethos*. Pero existe igualmente una relación empática *dianoia* (del personaje)-*razón* (del espectador), que equivale a *ethos-emoción*. El *ethos* estimula la emoción, la *dianoia* estimula la razón.

Dejemos claro que las emociones empáticas básicas de piedad y terror se establecen a partir de un *ethos* que revela tendencias buenas (piedad por su destrucción) y una tendencia mala, una *harmatia* (terror porque también nosotros la poseemos).

Ahora estamos prontos para volver al funcionamiento del esquema trágico.

CÓMO FUNCIONA EL SISTEMA TRÁGICO COERCITIVO DE ARISTÓTELES

Empieza el espectáculo. Se presenta el héroe trágico. El público establece con él una forma de empatía.

Empieza la acción. Sorprendentemente, el héroe revela una falla en su comportamiento, una *harmatia*, y más sorprendentemente se revela que por virtud de esa *harmatia*, el héroe llegó a la felicidad que ahora ostenta.

A través de la empatía, la misma *harmatia* que puede poseer el espectador es estimulada, desarrollada, activada.

Súbitamente, algo ocurre que lo cambia todo. (Edipo, por ejemplo, es informado por Tiresias de que el asesino que busca es él mismo.) El personaje que por su *harmatia* había subido tan alto, corre el riesgo de caer de esas alturas. Esto es lo que la *Poética* califica de PERIPECIA: un cambio radical en el destino del personaje. El espectador que hasta entonces tuvo estimulada su propia *harmatia*, empieza a sentir crecer su terror. El personaje inicia su

camino hacia la desgracia. Creón es informado de la muerte de su hijo y de su mujer; Hipólito no consigue convencer a su padre de su inocencia y éste lo impulsa, sin querer, a la muerte.

La peripecia es importante porque hace que sea más largo el camino de la felicidad a la desgracia. Cuanto más alta la palmera, mayor es la caída, dice una canción popular brasileña. Más impacto se crea por esa vía.

La peripecia que sufre el personaje se reproduce igualmente en el espectador. Pero podría ocurrir que el espectador siga el personaje empáticamente hasta la peripecia y se desligue del mismo a partir de ahí. Para evitar eso, el personaje trágico debe pasar igualmente por lo que Aristóteles llama ANAGNÓRISIS, es decir, por la explicación, a través del discurso, de su falla y del reconocimiento de esa falla como tal. El héroe acepta su error, esperando que, empáticamente, el espectador acepte también como mala su propia *harmatia*. Pero el espectador tiene la gran ventaja de que cometió el error sólo vicariamente: no tiene que pagar por él.

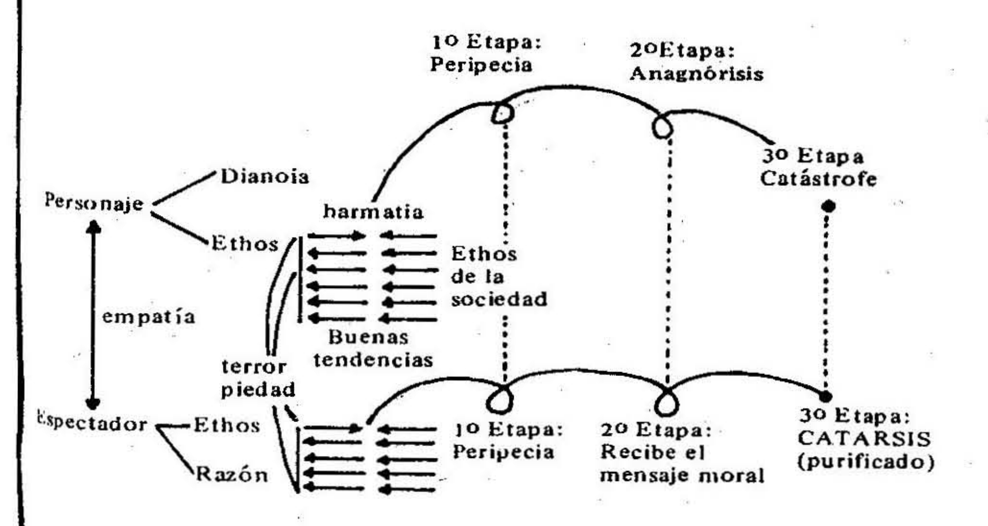
Por último, para que el espectador tenga presentes las terribles consecuencias de cometer el error no sólo vicaria sino realmente, Aristóteles exige que la tragedia tenga un final terrible, al que llama CATÁSTROFE. No se permite el *happy-end*, aunque no sea necesaria la destrucción física del personaje. Algunos mueren, pero otros ven morir a sus seres queridos. De cualquier forma se trata siempre de una catástrofe en que no morir es peor que hacerlo.

Estos tres elementos interdependientes tienen por finalidad última provocar en el espectador (tanto o más que en el personaje) la catarsis, es decir, la purificación de la *harmatia*, a través de tres etapas bien determinadas y claras:

- *Primera etapa* Estímulo de la *harmatia*; el personaje sigue un camino ascendente hacia la felicidad, acompañado empáticamente por el espectador. Surge un punto de reversión: el personaje y el espectador inician el recorrido inverso de la felicidad hacia el infortunio; caída del héroe.
- *Segunda etapa* El personaje reconoce su error: ANAGNÓRISIS. A través de la relación empática *dianoia-razón* el espectador reconoce su propio error, su propia *harmatia*, su propia falla anticonstitucional.
- *Tercera etapa-catástrofe* El personaje sufre las consecuencias de su error, de forma violenta, con su propia muerte o con la muerte de seres que le son queridos.

Catarsis: El espectador, aterrorizado por el espectáculo de la catástrofe, se purifica de su *harmatia*.

El sistema coercitivo aristotélico puede ser mostrado gráficamente así:



Se atribuye a Aristóteles la frase *amicus Plato, sed magis amicus veritas* ("soy amigo de Platon, pero más ami-

go soy de la verdad"). En esto estamos totalmente de acuerdo con Aristóteles: somos sus amigos, pero mucho más lo somos de la verdad. Él afirma que la poesía, la tragedia, el teatro, no tienen nada que ver con la política. Pero la realidad nos dice otra cosa. Su propia *Poética* nos dice otra cosa. Tenemos que ser mucho más amigos de la realidad: todas las actividades del hombre, incluyendo, por supuesto, todas las artes, especialmente el teatro, son políticas. ¡Y el teatro es la forma artística más perfecta de coerción! Que lo diga Aristóteles. . .

DISTINTOS TIPOS DE CONFLICTO, HARMATIA Y *ETHOS* SOCIAL

Como veremos, en el sistema trágico coercitivo de Aristóteles es fundamental que:

a) se establezca un conflicto, algo que no marcha, entre el *ethos* del personaje y el *ethos* de la sociedad en la cual vive aquél;
b) se establezca una relación, llamada empatía, que consiste en permitir al espectador que el personaje lo conduzca a través de sus experiencias: el espectador siente como si estuviese actuando él mismo, goza los placeres y sufre los dolores del personaje, al extremo de pensar sus pensamientos;
c) el espectador sufre tres accidentes de naturaleza violenta: *Peripecia, anagnórisis* y *catarsis; sufre un golpe* en su destino (la acción de la obra); *reconoce el error* vicariamente cometido y *se purifica de la característica antisocial* que reconoce poseer.

Ésta es la esencia del sistema trágico coercitivo. En el teatro griego el sistema funciona como lo muestra la gráfica de la página 143; pero, en su esencia, el sistema continuó y continúa siendo utilizado hasta nuestros días, con varias modificaciones determinadas por nuevas sociedades.

Analicemos algunas de estas modificaciones:

PRIMER TIPO: *Harmatia versus ethos social perfecto (tipo clásico)*

Es el caso más clásico estudiado por Aristóteles. Sigamos con el ejemplo de Edipo. El perfecto *ethos* social es presentado a través del *coro* o de Tiresias en su largo discurso. La colisión es frontal. Aún después de que Tiresias ha informado que el criminal es el propio Edipo, éste no lo acepta y sigue por sí mismo la investigación. Edipo, el hombre perfecto, hijo obediente, marido amantísimo, padre ejemplar, estadista sin igual, inteligente, bello y sensible, posee, sin embargo, una falla trágica: su soberbia. Por ella sube a la cumbre de su gloria y por ella es destruido. El equilibrio se restablece con la catástrofe, con la visión aterradora de su madre-esposa ahorcada y sus ojos desgarrados.

SEGUNDO TIPO: *Harmatia versus harmatia versus ethos social perfecto*

La tragedia presenta a dos personajes que se encuentran, dos héroes trágicos, cada uno con su falla, que se destruyen mutuamente, delante de una sociedad éticamente perfecta. Es el caso típico de Antígona y Creón, ambos excelentes personas en todo y por todo, menos en sus respectivas fallas. En estos casos, el espectador debe necesariamente *empatizar con ambos personajes*, y no sólo con uno, ya que el proceso trágico debe purificarlo de ambas *harmatias*. Un espectador que empatice tan sólo con Antígona podrá ser llevado a pensar que Creón posee la verdad, y viceversa. El espectador debe purificarse del "exceso", sea cual sea la dirección: exceso de amor al bien del Estado en detrimento de la familia, o exceso de amor a la familia en detrimento del bien del Estado.

Muchas veces, cuando la anagnórisis del personaje

no sea suficiente, tal vez, para convencer al espectador, el autor trágico utiliza directamente el razonar del *coro*, que es el poseedor del buen sentido, de la moderación y otras cualidades.

También en este caso la catástrofe es necesaria para producir, a través del terror, la catarsis, la purificación del mal.

TERCER TIPO: *Harmatia negativa versus ethos social perfecto*

Este tipo es completamente distinto de los dos vistos con anterioridad. Aquí el *ethos* del personaje se presenta en forma negativa; es decir: él tiene *todos* los defectos y sólo una virtud, y no como preconizaba Aristóteles todas las virtudes y sólo un defecto o falla, o error de juicio. Justamente por poseer esa pequeña y solitaria virtud, el héroe se salva y no se produce la catástrofe sino que ocurre el *happy-end*.

Es importante notar que Aristóteles se pronunciaba claramente contra el final feliz pero debemos advertir, igualmente, que el carácter coercitivo de todo su sistema es la verdadera esencia de su poética política; por lo tanto, al cambiar una característica tan importante como la composición del *ethos* del personaje, es inevitable que cambie, igualmente, el mecanismo estructural del final de la obra, para que el efecto purgativo se mantenga inalterado.

Este tipo de catarsis producido por "*harmatia* negativa *versus ethos* social perfecto" fue muy usado principalmente en la Edad Media. Tal vez el drama medieval más conocido sea *Todomundo (Everyman)*.

Cuenta la historia del personaje llamado Todomundo que, en la hora de su muerte, intenta salvarse, dialoga con la Muerte y con ella analiza todas sus acciones pasadas; desfilan delante de ellos todos los personajes que acusan a Todomundo y revelan los pecados cometidos por él; los bienes materiales, los placeres, etc. Todomundo, finalmente, percibe todos los pecados que cometió, admite la ausencia absoluta de cualquier virtud en todas sus acciones, pero, al mismo tiempo, confía en el perdón divino. Esta confianza es su única virtud. Esta confianza y su arrepentimiento lo salvan, para mayor gloria de Dios. . .

La anagnórisis (reconocimiento de todos sus pecados) es prácticamente acompañada por el nacimiento de un nuevo personaje, y éste se salva. En la tragedia, los actos del personaje son irremediables; en este tipo de drama, los actos del personaje pueden ser perdonados, desde que éste se decide a cambiar completamente de vida y ser un *nuevo* personaje.

La idea de una vida nueva (y ésta sí es la vida perdonada, ya que el personaje pecador deja de serlo) puede ser vista con mucha nitidez en *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina. El héroe, Enrique, es todo lo que se pueda encontrar de malo de una persona: borracho, asesino, ladrón, rufián: ninguna falla, defecto, crimen o vicio le es ajeno. Peor que él, ni siquiera el diablo. Tiene el *ethos* más pervertido que haya inventado la dramaturgia universal. A su lado, Pablo, el puro, incapaz de cometer el pecadillo más perdonable, alma blanca, insípida, ingrávida, ¡la perfección!

Pero algo extraño sucede con esta pareja, que hará que sus destinos sean justamente lo opuesto de lo que podría uno pensar. Enrique, el malo, se sabe malo y pecador, y en ningún momento duda que la justicia divina lo hará arder en las llamas del lugar más profundo y oscuro del infierno. Y acepta la sabiduría divina y su justicia. En cambio, Pablo peca por querer mantenerse puro. A cada rato se pregunta si verdaderamente Dios se dará cuenta de su vida de sacrificios y carencias. Desea ardientemente morirse y trasladarse de inmediato al cielo, para, posiblemente, empezar ahí una vida más placentera.

Los dos se mueren y para sorpresa de algunos, el dictado divino es el siguiente: Enrique, a pesar de todos los

crímenes, robos, borracheras, traiciones, etc., va al cielo porque su seguridad en su castigo hacía gloria a Dios; Pablo, en cambio, no creía verdaderamente en Él pues dudaba de su salvación; por lo tanto, se va al infierno con toda su virtud.

En líneas generales, así es la pieza. Observada desde el punto de vista de Enrique, se trata nítidamente de un *ethos* absolutamente malo, poseedor de una sola virtud. El efecto ejemplar se obtiene a través del final feliz y no a través de la catástrofe. Observada la obra desde el punto de vista de Pablo, se trata del esquema aristotélico convencional, clásico. Todo en él eran virtudes, menos su falla trágica: dudar de Dios. ¡Para él sí hay catástrofe!

CUARTO TIPO: *Harmatia negativa versus ethos social negativo*

La palabra "negativo" está empleada aquí en el sentido de que se trata de un modelo exactamente opuesto al modelo positivo original: no se refiere a ninguna cualidad moral. Como, por ejemplo, en una foto "negativa" todo lo que es blanco aparece negro y viceversa.

Este tipo de conflicto ético es la esencia del "drama romántico" y tiene en *La dama de las camelias* su mejor ejemplo. La *harmatia* del personaje protagónico, como en el caso anterior, presenta una colección impresionante de cualidades negativas, pecados, errores, etc. En cambio, el *ethos* social (es decir, las tendencias morales, la ética) de la sociedad, al contrario del ejemplo anterior (tercer tipo), es aquí enteramente conforme con el personaje. Es decir, todos sus vicios son perfectamente aceptables y el personaje nada sufriría por poseerlos.

Veamos *La dama de las camelias:* en una sociedad corrompida que acepta la prostitución, Margarita Gauthier es la mejor prostituta —el vicio individual es defendido y exaltado por la sociedad viciosa—. Su profesión es perfectamente aceptable, su casa frecuentada por los mejores hombres de la sociedad (considerando que es una sociedad cuyo principal valor es el dinero, su casa es frecuentada por financistas. . .). ¡La vida de Margarita está llena de felicidad! Pero, ¡pobre!, todas sus fallas son aceptadas, pero no su única virtud. Margarita se enamora. Es decir, ama verdaderamente. Ah, eso no, eso la sociedad no lo puede permitir, es una falla trágica, eso tiene que ser castigado.

Aquí, desde el punto de vista ético, se establece una especie de triángulo. Hasta ahora analizamos conflictos éticos en los cuales la "ética social" era la misma para los personajes y para los espectadores; ahora se presenta una dicotomía: el autor desea mostrar una ética social aceptada por sus integrantes, pero él mismo, el autor, no participa de esa ética, y propone otra. El universo de la obra es uno, y nuestro universo, o al menos nuestra posición momentánea durante el espectáculo, es otra. Alejandro Dumas dice: esta sociedad es así, y es mala, pero nosostros no somos así, o no lo somos en lo más íntimo de nuestro ser. Así, Margarita tiene todas las virtudes que la sociedad cree que son virtudes; una prostituta debe ejercer con dignidad y eficiencia su profesión. Pero Margarita tiene una falla que le impide hacerlo bien: se enamora. ¿Cómo puede una mujer enamorada de "un hombre" servir con igual fidelidad a "todos los hombres" (todos los que puedan pagar)? No es posible. Por lo tanto, amar es, en una prostituta, no una virtud sino un vicio.

Pero nosotros, espectadores, que no pertenecemos al universo de la obra, podemos decir todo lo contrario: la sociedad que permite y estimula la prostitución es una sociedad que debe ser transformada, una sociedad llena de vicios. Así se establece el triángulo: amar para nosotros es virtud, pero para el universo de la obra es un vicio. Y Margarita Gauthier es destruida precisamente por ese vicio (virtud).

También en este género de drama romántico, la catástrofe es inevitable. Y el autor romántico espera que el

espectador sea purificado no de la falla trágica del héroe, sino más bien de todo el *ethos* de la sociedad.

Otro drama romántico, mucho más moderno, presenta el mismo esquema aristotélico modificado: *Un enemigo del pueblo*, de Ibsen. También allí el doctor Stockman presenta un *ethos* perfectamente idéntico a la sociedad en la cual vive, sociedad basada en el lucro, en el dinero; pero presenta igualmente una falla: ¡es honesto! Esto la sociedad no lo soporta, ni lo puede tolerar. El tremendo impacto que esta obra suele tener se basa justamente en el hecho de que Ibsen muestra (deseándolo o no) la imposibilidad en que se encuentran las sociedades que se basan en el lucro de pregonar una moral "elevada". El capitalismo es esencialmente inmoral porque la búsqueda de la ganancia, que es su esencia, es incompatible con la moral que pregona, de valores superiores, de justicia, etcétera.

El doctor Stockman es destruido (es decir, pierde su puesto en la sociedad, y lo mismo pasa con su hija Petra, que pierde su integración en una sociedad competitiva) justamente por su virtud fundamental que es aquí considerada vicio, error o falla trágica.

QUINTO TIPO: *Ethos individual anacrónico versus ethos social contemporáneo*

Es el caso típico de Don Quijote: su *ethos* social está perfectamente sincronizado con el *ethos* de una sociedad que ya no existe. . . Esta sociedad pasada, ya inexistente, entra en confrontación con la sociedad contemporánea y todos los conflictos son inevitables. El *ethos* anacrónico de Don Quijote, caballero andante, hidalgo español, señorial, no puede vivir pacíficamente en una época en que se desarrolla la burguesía que cambia todos los valores, la burguesía para quien todas las cosas se transforman en dinero y el dinero se transforma en todas las cosas.

Una variante del "*ethos* anacrónico" es la del "*ethos* diacrónico": el personaje vive en un mundo moral, pregonado por una sociedad que, sin embargo, no acepta en la práctica los valores que afirma poseer. En *José, del parto a la sepultura*, el personaje, José Da Silva, encarna todos los valores que la burguesía dice que son los suyos, y su desgracia adviene justamente por creer en esos valores y por regir su vida por ellos: el *self-made man*, el trabajar más de lo que uno tiene que trabajar, la dedicación a los patrones, no crear problemas de tipo laboral, etc. En resumen, un personaje que se rige por *Las leyes del triunfo*, de Napoleón Hill o por el *Arte de hacer amigos e influir sobre las personas*, de Dale Carnegie. ¡Ésa es tragedia! ¡Y vaya tragedia. . .!

CONCLUSIÓN

El sistema trágico coercitivo de Aristóteles sobrevive hasta hoy gracias a su inmensa eficacia. Es, efectivamente, un poderoso sistema intimidatorio. La estructura del sistema puede variar de mil formas, haciendo que sea a veces difícil descubrir todos los elementos de su estructura, pero el sistema estará ahí, realizando su tarea básica: la purgación de todos los elementos antisociales. Justamente por esa razón, el sistema no puede ser utilizado por grupos revolucionarios DURANTE los períodos revolucionarios. Es decir, mientras el *ethos* social no está claramente definido no se puede usar el esquema trágico por la sencilla razón de que el *ethos* del personaje no encontrará un *ethos* social claro al cual enfrentarse.

El sistema trágico coercitivo puede ser usado antes o después de la revolución. . . pero no durante.

En verdad, sólo sociedades más o menos estables, éticamente definidas, pueden presentar una tabla de valores que haga posible el funcionamiento del sistema. Durante una "revolución cultural" en la que todos los valores estén siendo formados o cuestionados, el sistema no se puede aplicar. Vale decir que el sistema, en tanto

estructura ciertos elementos que producen un determinado efecto, puede ser utilizado por cualquier sociedad siempre y cuando posea un *ethos* social definido; para su funcionamiento técnicamente no importa que la sociedad sea feudal, capitalista o socialista: importa que tenga un universo de valores definidos y aceptados.

Por otro lado, suele ocurrir que muchas veces se torna difícil comprender el funcionamiento del sistema debido a que uno se coloca en una perspectiva falsa. Por ejemplo: las historias de cine del género *Far-West* son perfectamente aristotélicas (todas las que yo he visto, por lo menos. . .). Pero para analizarlas hay que colocarse en la perspectiva del malo y no en la del bueno, en la del villano y no en la del héroe.

Veamos: una historia del *Far-West* empieza con la presentación de un bandido (villano, ladrón de caballos, asesino, o lo que sea) que, justamente por su vicio o falla trágica, es el jefe incontestado, el hombre más rico o más temido del barrio o de la ciudad. Hace todo el mal que puede y nosotros empatizamos con él y, vicariamente, hacemos el mismo mal: matamos, robamos caballos y gallinas, violamos jóvenes heroínas, etc. Hasta que, después de estimulada nuestra propia *harmatia*, viene la PERIPECIA: el héroe toma la delantera en la lucha corporal o a través de interminables tiroteos, restablece el orden (*ethos* social), la moral y las relaciones comerciales honestas, después de destruir (CATÁSTROFE) al ciudadano malo. Aquí, lo que se deja de lado es la ANAGNÓRISIS, y al villano se le permite morir sin arrepentirse: total, lo acaban a tiros y lo entierran con grandes fiestas folklóricas de *square-dance*. . .

Nosotros recordamos siempre —¿no es verdad?— cuántas veces nuestra simpatía (empatía, de cierta forma) ha estado más con el malo que con el bueno. El *Far-West*, como los juegos infantiles, sirve aristotélicamente para purgar todas las tendencias agresivas del espectador.

Este sistema funciona para disminuir, aplacar, satisfacer, eliminar todo lo que pueda romper el equilibrio; todo, inclusive los impulsos revolucionarios, transformadores. . .

Que no quepa la menor duda: Aristóteles formuló un poderosísimo sistema purgatorio, cuya finalidad es eliminar todo lo que no sea comúnmente aceptado, incluso la revolución, antes que se produzca. Su sistema aparece, disimulado, en la tele, en el cine, en los circos, en los teatros. Aparece en formas y medios múltiples y variados. Pero su esencia no cambia: se trata de frenar al individuo, de adaptarlo a lo que pre-existe. Si es esto lo que queremos, este sistema sirve mejor que ningún otro; si, por el contrario, queremos estimular al espectador a transformar su sociedad, si lo queremos estimular a hacer la revolución, ¡en ese caso tendremos que buscar otra poética!

Tercera parte:
Maquiavelo y la poética de la *virtú*

Este ensayo fue escrito en 1962. Estaba destinado a presentar el espectáculo *La Mandrágora*, comedia de Maquiavelo, montada por el Teatro Arena de San Pablo en 62-63, y dirigida por mí.

Para este libro pensé inicialmente en suprimir el capítulo III, que trata más específicamente de la pieza y de sus personajes. Me pareció, sin embargo, que esa supresión haría perder el hilo del asunto. Quise también agregar algunos capítulos nuevos, especialmente sobre las "Metamorfosis del Diablo", pero temí la hipertrofia de algunos aspectos del esquema general en perjuicio del todo. Debo aclarar que este ensayo no pretende estudiar exhaustivamente las profundas transformaciones por las que pasó el teatro bajo el comando burgués. Pretende sólo realizar una esquematización de estas transformaciones. Todo esquema es insuficiente y conocí ese peligro antes y después de emprender la tarea.

I. La abstracción feudal

Según Aristóteles, Hegel o Marx, el arte, en cualquiera de sus modalidades, géneros o estilos, constituye siempre una forma sensorial de transmitir determinados conocimientos, subjetivos u objetivos, individuales o sociales, particulares o generales, abstractos o concretos, super o infraestructurales. Esos conocimientos, agrega Marx, son revelados de acuerdo con la perspectiva del artista o del sector social en que está arraigado, o que lo patrocina, paga o consume su obra. Sobre todo de aquel sector de la sociedad que tiene el poder económico, o con él controla los demás poderes, estableciendo las directrices de toda creación, sea artística, científica, filosófica o cualquier otra. A ese sector, evidentemente, le interesa transmitir aquel conocimiento que lo ayude a mantener el poder, si ya lo posee en forma absoluta o, en caso contrario, que lo ayude a conquistarlo. Eso no impide, sin embargo, que otros sectores o clases patrocinen también su propio arte, que venga a traducir los conocimientos que le son necesarios y que, al hacerlo, utilicen su propia perspectiva. El arte dominante, entre tanto, será siempre el de la clase dominante, ya que ésta es la única poseedora de los medios de difundirlo.

El teatro, de modo particular, es determinado por la sociedad mucho más severamente que las demás artes, dado su contacto inmediato con el público y su mayor

poder de convencimiento. Esa determinación alcanza tanto a la presentación exterior del espectáculo como al propio contenido de las ideas del texto escrito.

En el primer caso, basta recordar las enormes diferencias entre, por ejemplo, la técnica formal de un Shakespeare y de un Sheridan, la violencia del primero y la delicadeza del segundo, los duelos, los motines, las hechicerías y los fantasmas de un lado y, del otro, las pequeñas intrigas, los sobreentenidos, la complejidad estructural de los pequeños enredos. Sheridan no sería eficaz si tuviese que enfrentar al violento y tumultuoso público isabelino, de la misma manera que Shakespeare sería considerado por los espectadores de Drury Lane, en la segunda mitad del siglo XVIII, un salvaje torturador de personajes, sanguinario y grosero.

En cuanto al contenido, los ejemplos que pueden ser citados no son tan obvios aunque la influencia social pueda ser verificada sin mayor esfuerzo, tanto en las actuales carteleras del teatro paulista, como en la dramaturgia griega.

Arnold Hauser, en su libro (ya citado) *Historia social de la literatura y el arte*, analizando la función social de la tragedia griega, escribe que los aspectos exteriores del espectáculo teatral para las masas eran indudablemente democráticos; sin embargo el contenido de las tragedias se revelaba aristocrático. Se exaltaba al individuo excepcional, distinto de todos los demás mortales, o sea el aristócrata. El único progreso de la democracia ateniense fue el de sustituir gradualmente la aristocracia de sangre por la del dinero. Atenas era una democracia imperialista y las guerras traían beneficios sólo para la parte dominante de la sociedad. El Estado y los hombres ricos pagaban la producción de los espectáculos, de modo que no permitirían nunca la puesta en escena de piezas cuyo contenido fuese contrario al que juzgaban conveniente.

En la Edad Media el control de la producción teatral, ejercido por el clero y la nobleza, era aún más eficaz,

y las relaciones entre el feudalismo y el arte medieval pueden ser fácilmente mostradas a través del establecimiento de un tipo ideal de arte que, es claro, no tiene necesidad de explicar todos los casos particulares aunque muchas veces se encuentren ejemplos perfectos.

La casi autosuficiencia de cada feudo, el sistema social de estamentos rígidamente estratificados, la escasa importancia y la ausencia casi total del comercio, debían producir un arte en el cual, dice Hauser,

> no existía ninguna comprensión del valor de lo que es nuevo y que, por el contrario, procuraba preservar lo viejo y lo tradicional. Faltaba en la Edad Media la idea de competencia que sólo aparece con el individualismo.

El arte feudal procuraba alcanzar los mismos objetivos del clero y de la nobleza; inmovilizar a la sociedad perpetuando el sistema vigente. Su característica principal era la despersonalización, la desindividualización, la abstracción.

> El arte cumplía una misión coercitiva y autoritaria, inculcando en el pueblo, solemnemente, una actitud de respeto religioso por la sociedad tal cual era. Presentaba un mundo estático, estereotipado, en el que todo era genérico, homogéneo. Lo trascendental se tornó mucho más importante, y los fenómenos individuales y concretos no tenían ningún valor intrínseco, valiendo exclusivamente como símbolos y señales (Hauser).

La propia Iglesia simplemente toleraba y, más tarde, utilizaba el arte como un mero vehículo de sus ideas, dogmas, preceptos, mandamientos y decisiones. Los medios artísticos significaban una concesión que el clero hacía a las masas ignorantes, incapaces de leer y de seguir un razonamiento abstracto, que podía ser alcanzada exclusivamente a través de los sentidos.

La identidad que se procuraba plantear entre los nobles y las figuras sagradas estaba enfatizada por la tentativa de establecer una inquebrantable alianza entre

los señores feudales y la divinidad. Por ejemplo: la presentación de las figuras de santos y nobles, especialmente en el arte románico, era siempre frontal, y esos personajes no podían ser pintados trabajando sino siempre ociosos, lo que era característico del señor poderoso. Jesús era pintado como si fuese un noble y el noble como si fuese Jesús. Desgraciadamente, Jesús fue crucificado, y murió después de intensos padecimientos de orden físico: y aquí la identificación ya no interesaba a la nobleza. Por lo tanto, aun en las escenas de sufrimiento más intenso, Jesús, San Sebastián y otros mártires, no mostraban en el rostro ninguna señal de dolor y, por el contrario, contemplaban el cielo con extraña bienaventuranza. Los cuadros en que Jesús aparece crucificado dan la idea de que está apenas apoyado en un pequeño pedestal y desde allí contempla la felicidad causada por la perspectiva de volver muy pronto a la dulce convivencia con el Padre Celestial.

No es fortuito que el tema principal de la pintura románica haya sido el Juicio Final. Este tema es, realmente, el más capaz de intimidar a los pobres mortales, mostrándoles terribles castigos y eternos placeres espirituales a su elección. Sirve, además, para recordar a los fieles que sus sufrimientos terrenos son sólo un sustancial acervo de buenas acciones que serán asentadas a su crédito en el libro-caja de San Pedro, que cierra la cuenta individual de cada uno de nosotros en el momento de nuestra muerte, verificando nuestro superávit o nuestro déficit. Este libro de debe-haber es una invención renacentista que aún hoy opera verdaderos milagros, haciendo felices a los sufrientes que tienen suficiente fe en el Paraíso.

Como la pintura, el teatro reveló también una tendencia abstractizante en cuanto a la forma, y adoctrinante en cuanto al contenido. Frecuentemente, se acostumbra decir que el teatro medieval era no-aristotélico. Creemos que cuando se hace tal afirmación es porque se tiene en mente el aspecto menos importante de la

Poética, o sea, la infelizmente célebre ley de las tres unidades. Esta ley no tiene ninguna validez como tal, y ni siquiera los trágicos griegos la obedecían rigurosamente. No pasa de una simple sugerencia, dada en forma casi accidental e incompleta. La *Poética* de Aristóteles es, por encima de todo, un perfecto dispositivo para el ejemplar funcionamiento social del teatro. Es un instrumento eficaz para la corrección de los hombres capaces de modificar la sociedad. Es bajo este aspecto social que la *Poética* debe ser encarada, pues sólo en él reside su importancia fundamental.

En la tragedia, lo importante para Aristóteles era su función catártica, su función purificadora del ciudadano. El conjunto de sus teorías se sintetiza en un todo armónico que demuestra la manera correcta de purificar a la platea de todas las ideas o tendencias modificadoras de la sociedad. En este sentido, el teatro medieval era aristotélico, aunque no se utilizasen los mismos recursos formales sugeridos por el teórico griego.

Los personajes típicamente feudales no eran seres humanos sino abstracciones de valores morales, religiosos, etc.; no existían en el mundo real y concreto. Los más típicos se llamaban Lujuria, Pecado, Virtud, Ángel, Diablo, etc. No eran personajes-sujetos de la acción dramática sino simples objetos portavoces de los valores que simbolizaban. El Diablo, por ejemplo, no tenía libre iniciativa: sólo cumplía su tarea de tentar a los hombres diciendo las frases que esa abstracción pronunciaría, necesariamente, en tales ocasiones. Del mismo modo, el Ángel, la Lujuria y todos los demás personajes que simbolizaban el bien y el mal, lo cierto y lo errado, lo justo y lo injusto, actuaban evidentemente según la perspectiva de la nobleza y del clero que patrocinaban ese arte. Las piezas feudales tenían siempre un carácter moralizante y ejemplar; los buenos eran recompensados y los malos castigados. Podrían, esquemáticamente, ser divididas en dos grupos: piezas del pecado y piezas de la virtud.

Entre las piezas de la virtud podemos recordar la *Representación y fiesta de Abraham e Isaac, su hijo*, de Belcari, casi contemporáneo de Maquiavelo. La pieza cuenta la historia de este fiel siervo de Dios, siempre pronto a obedecer, aun siendo la orden superior incomprensible e injusta. (De la misma manera, todo vasallo debía obedecer a su soberano, sin indagar la justeza de sus resoluciones.) Abraham, buen vasallo, estaba siempre dispuesto a cumplir las órdenes emanadas del Cielo. La pieza narra su cumplimiento del deber y, después, la intervención "hitchcoquiana" de un ángel que surge en escena en el momento exacto en que Abraham bajaba la espada sobre el tierno e inocente cuello de su hijo, cumpliendo así su sagrado deber. El Ángel se regocija con el padre y el hijo, elogiando la servil conducta de ambos y revelando la enorme recompensa que tendrán por haber obedecido tan ciegamente la voluntad de Dios, el Soberano Supremo: como recompensa, el Señor le ofrece a Abraham la llave de la puerta de sus enemigos. Es de suponer que sus enemigos no eran tan buenos vasallos como él. . .

Entre las piezas del pecado debe ser citada una, también bastante tardía, de autor anónimo inglés y de la cual ya hemos hecho referencia: *Todomundo*. Cuenta la historia de Todomundo en la hora de la muerte e indica la manera correcta de proceder a fin de ganar la absolución en esa hora extrema, por grandes que hayan sido los pecados anteriormente cometidos. Esto se hace a través de un buen arrepentimiento, una buena penitencia y, por supuesto, la aparición providencial del Ángel portador del perdón y de la moral de la historia. Aunque los ángeles no hayan sido vistos últimamente con mucha frecuencia aquí en la Tierra, esta pieza continúa siendo representada con bastante éxito e infunde aún cierto temor.

No es de extrañar que los dos ejemplos citados, tal vez los más típicos de la dramaturgia feudal, hayan sido escritos cuando la burguesía ya estaba bastante desarrollada y fuerte: los contenidos se aclaran en la medida en que se agudizan las contradicciones sociales. Tampoco es de extrañar que el teatro más típicamente burgués esté siendo escrito aún ahora. . . cuando la burguesía empieza a ver su fin.

Las piezas demasiado dirigidas hacia un solo objetivo corren el riesgo de contrariar un principio fundamental del teatro que es el conflicto, o la contradicción o cualquier tipo de choque o combate.

¿Cómo le fue posible al teatro feudal resolver este problema? Poniendo en escena a los adversarios, pero presentándolos de tal forma y manipulando el enredo de tal manera que el desenlace pudiese ser previamente determinado. En otras palabras: adoptando un estilo narrativo y colocando la acción en el pasado, evitándose la dramaticidad y la presentación directa y presente de los personajes en choque. Karl Vossler (*Formas poéticas de los pueblos románicos*)[6] observa curiosamente que no conoce un solo drama medieval en que el Diablo sea "concebido y presentado como un digno adversario de Dios; es fundamentalmente el vencido, el subordinado". Su papel es frecuentemente secundario y muchas veces cómico. Aún hoy se acostumbra hacer hablar al diablo una lengua extranjera, obteniéndose con este recurso un efecto ridiculizante, al mismo tiempo que debilita una de las partes del litigio.

Desgraciadamente para la nobleza feudal, nada es eterno en este mundo, inclusive los sistemas políticos y sociales que surgen, se desenvuelven y dan lugar a otros que sufrirán igual destino. Y con la burguesía naciente surgió un nuevo tipo de arte, una nueva poética, a través de la cual comenzaron a ser traducidos nuevos conocimientos, adquiridos y transmitidos de acuerdo con una nueva perspectiva. Maquiavelo es uno de los testimonios de esas transformaciones sociales y artísticas, él es el iniciador de la poética de la "virtú".

[6] Karl Vossler, *Formas poéticas de los pueblos románicos*, Buenos Aires, Losada.

II. La concreción burguesa

Con el desenvolvimiento del comercio, ya a partir del siglo XI, la vida comenzó a trasladarse del campo a las recién fundadas ciudades, donde se construyeron depósitos y se establecieron bancos, donde se organizó la contabilidad mercantil y se centralizó el comercio. La lentitud de la Edad Media fue sustituida por la rapidez renacentista. Esa rapidez se debía al hecho, observa Alfred Von Martin (*Sociología del renacimiento*),[7] de que cada uno comenzaba a construir para sí mismo y no para la gloria del Dios eterno que, de tan eterno que era, no parecía tener apuro en recibir las pruebas de amor dadas por sus temerosos fieles.

> En la Edad Media se podía trabajar en la construcción de una iglesia o castillo durante siglos, puesto que se construía para la comunidad y para Dios. A partir del Renacimiento se comenzó a construir para los mismos hombres perecederos y nadie podía esperar tanto tiempo.

La ordenación metódica de la vida y de todas las actividades humanas pasó a ser uno de los principales valores aportados por la burguesía en formación.

> Gastar menos de lo que se gana, economizar fuerzas y dine-

[7] Alfred Von Martin, *Sociología del renacimiento*, México, F.C.E.

ro, administrar económicamente tanto el cuerpo como la mente, ser trabajador en contraposición a la ociosidad señorial medieval: éstos pasaron a ser los medios de que disponía cada individuo emprendedor para elevarse socialmente y prosperar

La burguesía naciente alentó el desenvolvimiento de la ciencia por ser necesario para su objetivo de promover un aumento de producción que facilitase mayores lucros y acumulación de capital. Era tan necesario descubrir nuevos caminos para las Indias como hallar nuevas técnicas de producción y nuevas máquinas que hiciesen rendir mejor la fuerza de trabajo que el burgués arrendaba.

La misma guerra comenzó a hacerse de una manera mucho más técnica que antes, principalmente a causa de las nuevas armas de fuego, perfeccionadas y usadas con mayor abundancia. Los ideales de la caballería necesariamente debían desaparecer: decenas de valerosos *Cid campeadores* podían ser eliminados con la bala de un solo cañón, disparado por el más tímido y cobarde de los soldados.

En esa nueva sociedad contabilizada, escribe Von Martin,

> el valor y la capacidad individual de cada hombre se volvieron más importantes que el estamento en el cual había nacido, y hasta el mismo Dios se transformó en el juez supremo de los cambios financieros, el invisible organizador del mundo, siendo el mundo considerado como una gran empresa mercantil.

Con Dios se trabaron relaciones de cuenta corriente, práctica que aún hoy corresponde a las buenas acciones del catolicismo. La limosna es el modo contractual de asegurar la ayuda divina. La bondad cedió lugar a la caridad.

Este nuevo dios propietario, el dios burgués, exigía una urgente reformulación religiosa, que no tardó en

llegar a través de la fórmula del protestantismo. Decía Lutero que la prosperidad no era más que la recompensa dada por Dios a la buena dirección de los negocios, a la buena administración de los bienes materiales. Y para Calvino no existía manera más segura de reivindicarse en vida como los electos de Dios que enriquecerse aquí en la tierra. Si Dios estuviese contra determinado individuo evitaría que se enriqueciese. Si se enriquecía, eso significaba que realmente Dios estaba de su lado. El capital acumulado pasó casi a denotar la gracia divina. Los pobres, los que trabajaban con sus brazos, los obreros y los campesinos, eran sólo una legión de no elegidos, que no podían enriquecerse porque Dios estaba en su contra, o, por lo menos, no los ayudaba. En *La Mandrágora,* comedia de Maquiavelo, Fray Timoteo utilizaba la Biblia de una manera típicamente renacentista, mostrando que el libro sagrado había perdido su función normativa del comportamiento de los hombres, para transformarse en un santo repositorio de textos, hechos y versículos que, interpretados aisladamente, podían justificar, *a posteriori* cualquier actitud del clero, de los hombres, cualquier pensamiento, cualquier acto, por menos santo que fuese. Y el Papa León X, cuando la pieza fue representada por primera vez, no sólo la aprobó sino que quedó muy satisfecho de que Maquiavelo hubiese expuesto con tan extraordinaria precisión en el arte, la nueva mentalidad religiosa y los nuevos principios de la Iglesia.

El burgués, a pesar de todas esas transformaciones sociales, tenía una gran desventaja en relación al señor feudal: mientras éste podía afirmar que su poder emanaba de un contrato efectivamente realizado, en tiempos inmemoriales, en el cual Dios mismo le había otorgado el derecho a la posesión de la Tierra, dándole el poder de ser su representante en ella, el burgués nada podía alegar en su propia defensa y provecho a no ser su condición de hombre emprendedor, su propio valor y capacidad individuales.

Su cuna no le daba privilegios especiales; si los poseía es porque los había conseguido con dinero, libre iniciativa, trabajo y capacidad fría y racional para metodizar la vida. El poder burgués reposaba, por lo tanto, en el valor individual del hombre vivo y concreto, existente en el mundo real. El burgués nada debía a su destino o a su buena fortuna, sino tan sólo a su propia *virtú*. Con su *virtú* había apartado todos los obstáculos que le anteponían el nacimiento, las leyes del sistema feudal, la tradición, la religión. Su *virtú* era su primera ley.

Pero el burgués virtuoso que negaba todas las tradiciones y renegaba del pasado, ¿qué otros patrones de comportamiento podía elegir sino únicamente los de la propia realidad? Lo cierto y lo errado, lo bueno y lo malo, todo eso sólo se puede saber con referencia a la práctica. Tampoco ninguna ley o tradición, sino sólo el mundo material y concreto, podía proveerle los caminos seguros para llegar al poder. La "praxis" fue la segunda ley de la burguesía.

La *virtú* y la praxis fueron y son los dos fundamentos burgueses, sus dos características principales. Evidentemente no se puede inferir de ahí que sólo el que no era noble podía poseer *virtú* o confiar en la praxis, y mucho menos que todo burgués debía, necesariamente, poseer esas cualidades, bajo pena de dejar de ser burgués. El mismo Maquiavelo censuraba a la burguesía de su tiempo, acusándola de valorar las tradiciones del pasado, de soñar demasiado con las reglas románticas de la nobleza feudal, debilitándose con eso y demorando la consolidación de sus posiciones y la creación de sus propios valores. Esta nueva sociedad debía, necesariamente, producir un nuevo tipo de arte, radicalmente diferente. La nueva clase no podía utilizar, de ninguna manera, las abstracciones artísticas existentes sino, por el contrario, debía volverse hacia la realidad concreta y en ella buscar sus formas de arte. No podía tolerar que los personajes continuasen teniendo los mismos valores, oriundos del feudalismo. Necesitaba crear en el escenario y en los cuadros

y esculturas, hombres vivos, de carne y hueso, en especial el hombre "virtuoso".

En pintura, basta hojear cualquier libro de historia del arte para darse cuenta de lo que ocurrió. Surgieron, en las telas, individuos rodeados de paisajes verdaderos. Inclusive en el estilo gótico, los rostros comenzaron ya a individualizarse.

> El arte burgués era, en todos los aspectos, un arte popular, tanto porque se apartaba de las tradicionales relaciones con la Iglesia, como porque comenzaba a representar figuras familiares. Uno de los fenómenos más notables es la aparición del desnudo, no sólo para la cultura clerical, sino también para la aristocrática; el desnudo y la muerte son democráticos. El desnudo y la muerte, ya al final de la Edad Media, en proceso de aburguesamiento, eran condenados por la Iglesia y la aristocracia (Von Martin).

En el teatro desapareció, por ejemplo, la figura abstracta del diablo en general y surgieron diablos en particular; Lady Macbeth, Iago, Casio, Ricardo III y otros de menor poder. No eran sólo "el principio del mal" o "ángeles diabólicos", o cosa equivalente, sino hombres vivos que optaban libremente por los caminos considerados del mal.

Hombres "virtuosos" en el sentido maquiaveliano, que

> aprovechaban al máximo todas sus fuerzas potenciales, tratando de eliminar todos los elementos emotivos y viviendo en un mundo puramente intelectual y calculador. El intelecto carece en absoluto de carácter moral. Es neutro como el dinero (Von Martin).

No es de extrañar que uno de los temas más típicamente shakespearianos sea el de la toma del poder por quien no tiene el derecho legal de hacerlo. Tampoco la burguesía tenía el "derecho" de tomar el poder y, sin embargo, lo tomó. Shakespeare contaba en forma de fábula la historia de la burguesía. Sin embargo, su situación era dicotómica: aunque su simpatía, como dramaturgo

y como hombre, estuviese decididamente del lado de Ricardo III (muere el virtuoso, el representante simbólico de la clase en ascensión, el hombre que actúa confiando en la propia *virtú*, y derrotando a la tradición y al esquema social prestablecido y consagrado), Shakespeare debía inclinarse, conscientemente o no, por la nobleza que lo patrocinaba y que, al fin de cuentas, aún retenía el poder político. Ricardo es el héroe indiscutible, aunque acabe siendo derrotado en el quinto acto. Era siempre en el quinto acto cuando ocurrían esas cosas y no siempre en forma convincente: Macbeth es derrotado de manera criticable, por lo menos desde el punto de vista dramático, por los representantes de la legalidad, Malcolm y Macduff; uno, el heredero legítimo, cobarde y huidizo, el otro su servidor y fiel vasallo. Hauser justifica esa dicotomía cuando recuerda que la reina Isabel era una de las mayores deudoras de todos los bancos ingleses, lo que demuestra que la propia nobleza era dicotómica. Shakespeare afirmaba los nuevos valores burgueses que surgían, aunque aparentemente restaurase la legalidad y, en el final de sus piezas, venciera el feudalismo.

Toda la dramaturgia shakespeariana es un documento probatorio de la aparición del hombre individualizado en el teatro. Todos sus personajes centrales son siempre analizados multidimensionalmente. Será difícil encontrar en la dramaturgia de cualquier otro país o época un personaje que se compare con Hamlet; él es analizado en todos los planos y dimensiones: en sus relaciones amorosas con Ofelia, amistosas con Horacio, políticas en relación al Rey Claudio y a Fortinbrás, en su dimensión metafísica, psicológica, etc. Shakespeare fue el primer dramaturgo que afirmó al hombre en toda su plenitud, como ningún otro dramaturgo lo hiciera antes, sin exceptuar siquiera a Eurípides. Hamlet no es la duda abstracta, sino un hombre que ante determinadas circunstancias muy precisas, duda. Otelo no es "los celos" en sí, sino simplemente un hombre capaz de matar a una mujer amada porque desconfía. Romeo no es "el amor",

pia superestructura de valores en el momento exacto en que el primer burgués arrendase la fuerza de trabajo del primer obrero y de él obtuviese la primera plusvalía. Como eso no ocurre, preferimos analizar más detenidamente este aspecto.

En verdad, Shakespeare no instituyó la multidimensionalidad de todos los hombres, de todos los personajes o de la especie humana en general, sino solamente la de algunos hombres poseedores de cierta excepcionalidad, o sea, aquellos dotados de *virtú*. La excepcionalidad de estos hombres era fuertemente marcada en dos direcciones opuestas: contra la nobleza impotente y arruinada, y contra el pueblo en general, la masa amorfa. En el primer caso es suficiente recordar algunos conflictos fundamentales establecidos por los personajes centrales. ¿Qué son los opositores de Macbeth sino gente mediocre? Duncan y Malcolm no tienen ningún valor individual que los exalte. Ricardo III se enfrenta con toda una corte de nobles decadentes, comenzando por el enfermizo Eduardo IV, un grupo de murmuradores, inconstantes y débiles. Y sobre la putrefacción del reino de Dinamarca no es necesario agregar nada a las palabras del propio príncipe.

Por otro lado, el pueblo o no se manifiesta o es engañado con facilidad y acepta pasivamente el cambio de señores. (*Maquiavelo*: "El pueblo acepta fácilmente el cambio de señores porque cree vanamente que así podrá mejorar.") El pueblo es manipulado por la voluntad de los virtuosos. Recuérdese la escena en que Bruto y después Marco Antonio inflaman al pueblo, cada uno por su lado y con argumentos opuestos. El pueblo es masa informe y amoldable. ¿Dónde estaba el pueblo cuando Ricardo y Macbeth cometían sus crímenes, o cuando Lear repartía su reino? Son cuestiones que no interesan a Shakespeare.

La burguesía afirmaba un tipo de excepcionalidad contra otro: la individual contra la estamental. Mientras su principal contradicción era contra la nobleza feudal,

sino un muchachito que se enamora de una determinada chica llamada Julieta, que tiene unos padres determinados y un ama determinada, y encuentra resultados funestos en sus aventuras amorosas, en camas y tumbas determinadas.

¿Qué ocurrió con el personaje de teatro? Simplemente dejó de ser objeto y se transformó en sujeto de la acción dramática. El personaje se convirtió en una concepción burguesa.

Siendo Shakespeare el primer dramaturgo de la *virtú* y de la praxis, es, en este sentido y exclusivamente en éste, el primer dramaturgo burgués. Fue el primero que supo traducir en toda su extensión las características fundamentales de la nueva clase. Antes de él, inclusive durante la Edad Media, existían piezas y autores que intentaban el mismo camino: Hans Sachs en Alemania, Ruzzante en Italia (sin hablar de Maquiavelo), en Francia la *Farsa del licenciado Patelin*, etcétera.

Es necesario enfatizar que Shakespeare no utilizaba, a no ser en casos excepcionales como Antonio, el mercader de Venecia, héroes que fuesen formalmente burgueses. Ricardo III es también el Duque de Gloucester. El carácter burgués de la obra de Shakespeare no reside en absoluto en sus aspectos exteriores sino únicamente en la presentación y creación de personajes dotados de *virtú* y confiados en la praxis. En los aspectos formales, su teatro presenta residuos que pueden ser considerados feudales: el pueblo habla en prosa y los nobles hablan en verso, por ejemplo.

Una crítica, la más seria que se puede hacer a estas afirmaciones, es la de que la burguesía, por su propia condición de alienadora del hombre, no sería la clase más indicada para proponer justamente su multidimensionalización.

Creemos que esto sería verdad si se diese un salto brusco y repentino entre dos sistemas sociales que se suceden; si uno dejase de existir en el momento exacto en que surgiese el otro. O sea, si la burguesía creara su pro-

la burguesía proponía al hombre —ese mismo hombre que fue sometido más tarde a severas reducciones, por esa misma burguesía, cuando la principal contradicción burguesa pasó a ser con el proletariado—. Pero esperó el momento oportuno para iniciar esa nueva tarea y sólo comenzó a ejecutarla cuando asumió definitivamente el poder político. Cuando, según decía Marx, las palabras del eslogan "*¡Liberté! ¡Egalité! ¡Fraternité!*" fueron sustituidas por otras que traducían mejor su verdadero significado: "¡Infantería! ¡Caballería! ¡Artillería!". Sólo entonces comenzó a reducir al hombre que ella misma había propuesto.

III. Maquiavelo y *La Mandrágora*

La Mandrágora[8] es una pieza típica de la transición entre el teatro feudal y el teatro burgués, y sus personajes contienen, equivalentemente, tanto abstracción como concreción. Aún no son seres humanos por completo individualizados y multidimensionalizados, pero ya dejaron de ser meros símbolos y señales. Sintetizan características individuales e ideas abstractas, consiguiendo un perfecto equilibrio.

En el prólogo, Maquiavelo se disculpa por haber escrito una pieza de teatro, género liviano y poco austero. Parece creer que debe, simplemente, entretener a los espectadores, haciéndoles pensar lo mínimo posible y deleitándolos con historias de amor y galanterías. Por eso utiliza un jocoso caso de adulterio y continúa pensando en las cosas serias y graves que le preocupan.

Maquiavelo cree que la toma del poder (o la conquista de la mujer amada) sólo puede ser alcanzada a través del raciocinio frío y calculador exento de preocupaciones de orden moral y vuelto únicamente hacia la factibilidad y la eficacia del esquema a ser adoptado y desarrollado. Ésta es la idea central de la pieza y divide a los personajes en dos grandes grupos: los virtuosos y los no virtuosos, o sea, aquellos que creen en esa premisa y se rigen por ella y los que no creen.

[8] Buenos Aires, Vergara.

Ligurio es el personaje central de la pieza, el personaje pivote, el más virtuoso. Es una metamorfosis del Diablo, que comienza en él a adquirir libre iniciativa. Ligurio no es el parásito convencional, de larga tradición en la historia del teatro. Es un hombre dotado de gran *virtú*, que escogió libremente ser parásito, como podría haber escogido ser monje o canónigo. Poco importa si el autor utilizó una figura teatral preexistente: importa la nueva contribución aportada. Ligurio cree sólo en la propia inteligencia, en su capacidad de resolver, a través del intelecto, todos los problemas que surjan. Jamás confía en el azar, en la buena fortuna o en el destino, como Calímaco; confía sólo en los esquemas que piensa y preestablece, y después ejecuta metódicamente. En ningún momento se le ocurre ningún pensamiento o preocupación de orden moral, excepto cuando medita sobre la maldad de los hombres. Medita sin ningún lamento, sólo con mucho sentido práctico y utilitario. Medita fríamente, como lo haría el mismo Maquiavelo, sobre el buen o mal uso que se puede hacer de la crueldad, sin atribuir a la crueldad *en sí* ningún valor moral. A este respecto no deja de existir un cierto parentesco entre Maquiavelo y Brecht. También éste es capaz de escribir que a veces es necesario "mentir o decir la verdad, ser honesto o deshonesto, cruel o piadoso, caritativo o ladrón". La praxis debe ser la única determinante del comportamiento del hombre. Ligurio no posee una forma particularmente suya de actuar, una forma personal. Es un camaleón. Dada la profesión que eligió, sabe que debe acomodar su personalidad de acuerdo a las conveniencias dictadas por cada situación particular y por cada objetivo a alcanzar. Conversando con el doctor es refinado, tratando de lograr con eso que Messer se sienta un conocedor de los hombres y de las redondeces de Florencia. Frente a Calímaco, se hace pasar por su amigo desinteresado, pronto a ayudarlo en su mayor angustia. Piadosamente, ayuda a Fray Timoteo en su incansable búsqueda de Dios y de mejores condiciones financieras. Para entender mejor a Ligurio sería aconsejable, aunque más no fuera, una lectura rápida de Dale Carnegie y Napoleón Hill, autores norteamericanos modernos que enseñan el arte de triunfar en la vida. . .

Fray Timoteo, al contrario que Nicia, también es un virtuoso, y muy pronto comprende a Ligurio, con el que alcanza una gran intimidad, para provecho de ambos. Los dos ejecutan un plan en el cual tratan de apartar cualquier interferencia de la suerte, y en el que interviene sólo el conocimiento que ambos poseen de los hombres reales, exactamente como son. Ligurio sabe que los hombres son malos por su gran afición al dinero, el común denominador de todos los valores morales. Poseyendo este útil conocimiento, Ligurio sabe que le irá bien en cualquier empresa, mientras no dé ninguna importancia a los valores falsamente precisados como la honra, la dignidad, la lealtad y otras interesantes virtudes medievales. Todo puede ser traducido en florines. El esquema de Ligurio no es ni malicioso ni inmoral ni perverso: es sólo un esquema inteligente y práctico, el único capaz de realizar la proeza increíble y casi imposible de conquistar a Madonna Lucrezia, la honrada, la piadosa, la insensible a los placeres carnales —por lo menos ella reza bastante para creer en eso—, la distante, la recatada, aquella ante cuya honestidad y rectitud hasta los criados y servidores se atemorizaban. Todo es posible en este mundo, siempre que se cuente con la realidad de los hombres, sin exaltarlos, sin alabarlos o censurarlos: sólo considerándolos como verdaderamente son y sacando partido de eso.

Fray Timoteo, a su vez, no es un fraile corrupto, sino el símbolo de una nueva mentalidad religiosa. Si el mundo renacentista se mercantilizaba en todos sus sectores (y es conveniente recordar que hasta Fray Luis de León compara a las mujeres con las piedras preciosas, no por sus valores espirituales, sino por la posibilidad que tienen de ser atesoradas), también así nuestro fraile admite que la Igelsia, para sobrevivir, necesita contabilizarse. Ti-

moteo piensa de esta manera no por mala fe, sino porque comprende la naturaleza de los nuevos tiempos y sabe que hay que progresar o desaparecer. Timoteo asimila las nuevas verdades, acepta las nuevas costumbres, se adapta a la nueva sociedad. En el mismo libro cuida las santas enseñanzas de la Biblia y las finanzas eclesiásticas. Timoteo, como más tarde Lutero, ya cree que el libro santo puede y debe ser comprendido diversamente, de acuerdo a cada caso específico e individual. No debe existir una interpretación dogmática que tenga, objetivamente, el mismo significado y valor para todos. Cada uno de nosotros debe entrar en contacto directo con Dios y sus santas enseñanzas, y en esta subjetiva relación hombre-Dios encontraremos más fácilmente la felicidad de que carecemos tanto en la tierra como en el cielo. La Biblia pasa a servir únicamente para socorrer al fraile, para explicar y apoyar sus decisiones. De esta forma, el procedimiento ingenuo de las hijas de Lot viene a justificar el adulterio de Lucrezia. En todas las cosas se debe considerar el fin: el fin de Lucrezia es ocupar una vacante en el Paraíso y eso es lo que cuenta. Si para eso necesita traicionar al marido, poco importa: importa sólo la pequeña alma que será dada a la luz y a Dios. Moisés no dejaría de sorprenderse con esta curiosa interpretación de su texto...

Este amoralismo de Timoteo es cuestionado en un único monólogo en el cual se confiesa arrepentido, afirmando que las malas compañías son capaces de llevar a un hombre bueno a la horca... Creemos, sin embargo, que Timoteo no siente cargo de conciencia ni peso en el corazón ni nada semejante. Para nosotros, Timoteo no está arrepentido por los pecados que pueda haber cometido, sino simplemente muy triste por haber sido engañado por Ligurio. Ambos habían hecho un contrato por el cual el fraile recibiría la cantidad de trescientos ducados. Pero ese contrato no preveía la necesidad del disfraz con que Messer Nicia lo engañaba una vez más; Timoteo lamentaba haber sido burlado en su buena fe y tener que

pagar más de lo que estaba convenido. Habría quedado muy satisfecho si su cuota de florines hubiese aumentado, aunque se incrementase, también, el número de pecados que debía cometer.

En esta trayectoria del Cielo a la Tierra, todos los valores aterrizan. Hasta el mismo Dios se humaniza. Para Timoteo deja de ser el Dios distante, alcanzable únicamente a través de preces fervorosas. Timoteo conversa con Dios coloquialmente, aunque asumiendo todavía una posición subalterna, exactamente como si Dios fuese el dueño de una firma comercial en la cual el fraile desempeña las funciones de gerente. Timoteo, en sus monólogos da cuenta al propietario de sus negocios terrenos; él es el símbolo de la Iglesia que hace su entrada triunfal en la era mercantilista. Pero al entrar no desprecia ninguno de los elementos, de los rituales tradicionales, de la ternura paternal que debe caracterizar a los miembros del clero a fin de facilitarles el mejor desempeño de sus funciones. La gran teatralidad del fraile se debe, precisamente, a esta dicotomía: habla de la manera más espiritual posible en los momentos en que trata los asuntos financieros más materiales posibles.

Maquiavelo obtiene, así, un efecto enérgicamente desmistificador, que mucho conserva del proceso hiperbólico aristofanesco, o de sus discípulos más recientes, Voltaire y Arapua.

Todos estos autores desmistifican, cada uno en su medio, las verdades "eternas". Pero no lo hacen a través del tradicional proceso de negarlas, sino tornándolas insustentables por el exceso de afirmación. Volviéndolas absurdas. Aún restaría agregar a la nómina de personajes virtuosos, a la madre de Lucrezia, Sostrata, que es una especie de virtuosa jubilada. Fue, en su distante juventud, una respetable y digna dueña de burdel. Eso, sin embargo, no desalienta en nada su carácter inmaculado ni afecta las buenas costumbres de la corte. Principalmente ahora que es una mujer rica. Su comercio en poco o en nada difiere de cualquier tipo de comercio, presen-

tando inclusive algunas ventajas interesantes: los productos a comerciar eran sus propias obreras, lo que posibilitaba un estimulante aumento de la plusvalía que de ellas se podía obtener.

El notario Nicia es uno de los personajes más cautivantes de toda la historia del teatro. Enriquecido con el desarrollo de la vida ciudadana, lamenta morir sin tener un heredero a quien dejar su fortuna avaramente escondida. A Nicia, como a la mayoría de los burgueses, le gustaría haber nacido príncipe o conde o, por lo menos, un simple baroncito. Como eso desgraciadamente no ocurrió, quiere que su comportamiento se asemeje lo más posible al de los nobles. En su momento crucial en el segundo acto, Nicia consiente que su mujer se acueste con un extraño, únicamente porque así lo hicieron también algunos nobles como el rey de Francia y tantos otros hidalgos que hay por allí. La escena es admirable. Al mismo tiempo, Nicia sufre terriblemente con el adulterio consentido y se siente feliz con la perspectiva de tener un heredero, imitando a la nobleza francesa. Se siente noble aunque le duela. Ligurio maniobra con Nicia a su voluntad, utilizándolo inclusive con cierta simpatía, ante tamaña ingenuidad.

Lucrezia era la aguja de la balanza. Antes de conocer a Calímaco conducía su vida de manera tan ejemplar que sólo podría ser elogiada por Fray Luis de León (*La perfecta casada*) o por Juan Luis Vives (*Instrucciones para la mujer cristiana*). Era el símbolo deseado por esos dos escritores. Pasaba el tiempo leyendo la vida de los santos más puros y castos, dejando de lado hasta aquellos que tuvieran sus pecados perdonados. Cuidaba los tesoros del marido, no osando jamás echar una miradita por la ventana entreabierta, enrejada. Lucrezia, sobre todo, oraba. Y cuanto más sentía su cuerpo la falta de alguna cosa indescriptible, tanto más fervorosa se volvía. Muchas como ella, vivieron así y murieron sintiendo angustiosamente la falta de algo impreciso. Lucrezia también creía que lo que le faltaba era el suave aliento de

los ángeles, la caricia y el leve rozar de los habitantes del Paraíso. A Lucrezia sólo le faltaba morir para que su felicidad fuera completa. O si no, le faltaba Calímaco; éste no habría de tardar.

Como idea, ella representaba, al comienzo de la pieza, la abstracción medieval de la mujer honrada y pura. Su dulce transición representa la aparición de la mujer renacentista, más afecta a las cosas terrenales, más con los pies sobre la tierra. Representa, como diría Maquiavelo, la diferencia entre "cómo se debería vivir y cómo se vive realmente". Sin embargo, aun después de operado el cambio milagroso, ella continúa pensando en el Cielo y no abdica de ninguno de los valores antiguos: simplemente pasa a utilizarlos de una manera más prudente y agradable. Acepta los nuevos placeres, disfrutados más por el cuerpo que por el espíritu, y en ellos no ve el pecado sino la obediencia a la voluntad divina: "Si esto me ocurrió sólo puede haber sido por determinación de Dios y no me siento con fuerzas para recusar aquello que el Cielo quiere que acepte"...

Los demás personajes, la viuda y Siro, son menos significativos. La viuda sirve casi exclusivamente para caracterizar, en la primera escena, la manera peculiar de pensar del fraile y su capacidad de traducir todo a términos de dinero. Cuando la viuda le pregunta si los turcos invadirán Italia, Fray Timoteo responde sin dudar que todo depende de las oraciones y misas que ella mande rezar. Las oraciones son gratuitas pero las misas deben pagarse, y bien. La viuda paga misas para que los turcos no invadan Italia, paga misas que hagan que su inolvidable marido pase del Purgatorio al Paraíso, paga, en fin, para que le sean perdonados los pequeños pecadillos causados por el hecho de que la carne es débil y no hay espíritu fuerte que la domine.

En cuanto a Siro, es poco más que el tradicional criado que lo hace todo por el bienestar de los patrones, cuidando sus intereses y procurando que se realicen bien sus planes. Es el personaje menos desarrollado de la pie-

za, sirviendo, en la parte técnica, sólo en lo que dice, ayudando a Calímaco a contar a la platea los antecedentes de la historia.

Creemos que cualquier puesta en escena de esta pieza debe mantener siempre una línea de total claridad y sobriedad de medios. No se debe olvidar nunca que este texto fue escrito por Maquiavelo y que Maquiavelo tenía algunas cosas importantes que decir.

La utilización de una simple historia de amor y personajes como Nicia, Sostrata, Lucrezia y los demás, es puramente circunstancial, sirviendo sólo para mostrar en forma divertida y teatral —en forma figurada— el funcionamiento práctico del hombre virtuoso. La libertad del que la pone en escena disminuye en la medida en que aumenta la precisión conceptual del dramaturgo. El director de una obra de Maquiavelo necesita ser claro al traducir teatralmente sus ideas.

La Mandrágora es también una de las experiencias mejor logradas de la dramaturgia popular. Se cree, convencionalmente, que el teatro popular debe aproximarse al circo, sea como texto, sea como interpretación. Esta opinión está bastante divulgada y aceptada. No estamos para nada de acuerdo, como no estaríamos de acuerdo con quien afirmase que la novela radiofónica, dada su peculiar violencia emocional, es una forma válida de arte popular. Creemos, por el contrario, que la característica más importante del teatro que se dirige al pueblo debe ser su claridad permanente, su capacidad de alcanzar, sin rodeos o mistificaciones al espectador en su inteligencia, en su sensibilidad. *La Mandrágora* alcanza al espectador inteligentemente y, cuando consigue emocionarlo lo hace a través del raciocinio, del pensamiento y nunca a través de la ligazón empática, abstractamente emocional. Y aquí reside su principal cualidad popular.

IV. Modernas reducciones de la *virtú*

Tal vez la burguesía, en su ímpetu inicial, haya llevado demasiado lejos las fronteras del teatro. El hombre instaurado por ella amenazaba con expandirse. El mismo drama shakespeariano, aunque todavía fuertemente limitado, podía servir como arma de doble filo, abriendo nuevos caminos que no se sabía bien dónde podían conducir. La burguesía pronto se dio cuenta de ese hecho, y, en la medida en que asumió el poder político inició la tarea de quitarle al teatro las armas que ella misma había dado para beneficiarse a sí misma. Maquiavelo proponía la liberación del hombre de todos los valores morales. Shakespeare seguía al pie de la letra esas instrucciones, aunque siempre se arrepintiese en el quinto acto y restaurase la legalidad y la moral. Era necesario que surgiese alguien que, sin renegar de la libertad recién adquirida por el personaje dramático, pudiese imponerle ciertos límites, teorizando una fórmula que le preservase la libertad formal, aunque haciendo siempre prevalecer la verdad dogmática, prestablecida. Ese alguien fue Hegel.

Hegel afirmaba que el personaje es libre, es decir que "los movimientos interiores de su alma deben poder ser siempre exteriorizados, sin trabas ni frenos". Pero ser libre no significa que el personaje pueda ser caprichoso y hacer lo que se le antoje: "libertad es la conciencia de la necesidad ética". El comportamiento ético. Sin embar-

go no debe ejercer su libertad sobre lo puramente accidental o episódico, sino sólo sobre las situaciones y los valores comunes a toda la humanidad o a la nacionalidad: "los poderes eternos, las verdades morales" como por ejemplo el amor, el amor filial, el patriotismo, etcétera...

De ese modo, Hegel consigue hacer que el personaje pase a incorporar un principio ético, y su libertad consiste únicamente en traducir ese principio, en concretarlo en la vida real, en el mundo exterior. Los valores morales, abstractos, adquieren portavoces concretos, que son los personajes. No se trata más del teatro feudal en que la Bondad era un personaje llamado exactamente Bondad; ahora se llama Fulano o Zutano. Bondad y Zutano son una y la misma cosa, aunque diferentes: uno es el valor abstracto y otro su concreción humana. Esos personajes, por lo tanto, incorporan inmanentemente un valor "eterno", una verdad "moral" o su antítesis. Para que haya drama es necesario que haya conflicto. Luego, los personajes que incorporan esos valores entran en choque con los personajes que incorporan sus antítesis. La acción dramática es el resultado de las peripecias producidas por esas luchas.

La acción, según Hegel, debe ser conducida a un determinado punto donde pueda ser restaurado el equilibrio. El drama debe terminar en reposo, en armonía. (Todavía estamos muy lejos de Bertolt Brecht, que afirma exactamente lo opuesto.) ¿Cómo podrá, sin embargo, ser alcanzado ese equilibrio sino a través de la destrucción de uno de los antagonistas que se enfrentan? Es necesario que el sistema de fuerzas tesis-antítesis sea llevada al estado de síntesis, y eso en teatro sólo puede ser hecho de dos maneras: muerte de uno de los personajes irreconciliables (tragedia) o arrepentimiento (drama romántico o social, según el sistema hegeliano).

Sin embargo, y es Hegel quien lo afirma, el drama, como cualquier otro arte, es "el resplandor de la verdad a través de los medios sensoriales de que dispone el artista". ¿Pero cómo podría resplandecer la verdad si el personaje

portador de la verdad "eterna" fuera destruido? Es necesario que el error sea castigado. El personaje que incorpora la mentira debe morir o arrepentirse. Hegel podría admitir, cuando mucho, la muerte del héroe concreto, del hombre real, si a través de esa catástrofe luciese con mayor brillo la verdad que él portaba. Y eso, frecuentemente, ocurría en el romanticismo.

El romanticismo es, sin duda, una reacción contra el mundo burgués, aunque sólo contra lo que tiene de exterior, de accidental. Luchaba aparentemente contra los valores burgueses. Pero, ¿qué proponía en cambio? Hegel responde: el Amor, el Honor, la Lealtad. O sea, los mismos valores que la caballería, un retorno mal disfrazado a las abstracciones medievales, ahora en un teatro formulado con mayor precisión teórica y mayor complejidad.

El romanticismo reditó el tema feudal del Juicio Final, o mejor dicho, de la recompensa posterrena. No tienen otro significado las palabras finales de Doña Sol en *Hernani*: al morir habla del vuelo maravilloso que los dos enamorados emprenderán, con la muerte, en procura de un mundo mejor. La verdadera vida y la verdadera felicidad no son posibles. Es como si dijesen: "Este mundo es demasiado repugnante y abyecto. Aquí sólo pueden ser felices los burgueses con sus intereses mezquinamente materiales. Dejemos a los sórdidos burgueses, a su sórdida felicidad y a su sórdido dinero que sólo compra sórdidos placeres: nosotros seremos eternamente bienaventurados. ¡Suicidémonos!". Ningún burgués se sentiría seriamente ofendido con tales propuestas.

El romanticismo podría ser considerado sólo como un canto de cisne de la nobleza feudal, si no opusiese un carácter marcadamente mistificador y alienante. Arnold Hauser analiza el verdadero significado del *Roman d'un jeune homme pauvre*, mostrando que Octave Feuillet trata de inculcar en el lector la idea de que un hombre, aunque pobre y miserable, puede y debe poseer verdadera dignidad aristocrática, que es esencialmente espiritual.

Las condiciones materiales de la vida de cada uno poco importan: los valores son los mismos para todos los hombres. . .

Se trataba de resolver en el campo del espíritu los problemas que los hombres enfrentaban en el campo social. Todos, indistintamente, podían aspirar a la perfección espiritual, aunque fuesen pobres como Jean Valjean, deformados como Rigoletto o parias como Hernani. Los hombres, aunque hambrientos, deben preservar esa cosa bella que se llama libertad espiritual. Quienes lo dicen con palabras más hermosas son, sin duda, Hegel y Victor Hugo. Ésta fue la primera reducción grave impuesta al hombre en el teatro: pasó a ser ecuacionado en relación a los valores eternos e inmutables.

El realismo, tan alabado por Marx (pero por otras razones), representó la segunda gran reducción: el hombre pasó a ser el producto directo de su medio ambiental. Es verdad que no alcanzó en manos de sus primeros cultores las proporciones esterilizantes que asumió más tarde. Claro está que Marx ni siquiera podía suponer lo que harían actualmente Sydney Kingsley, Tennessee Williams y otros. Y Marx se refería sobre todo al realismo en la novela, que proporcionó amplios estudios sociológicos de la vida burguesa.

La principal limitación realista en el teatro consiste en que sólo constata una realidad que ya se supone conocida. Desde el punto de vista naturalista, la obra de arte será tanto mejor en la medida en que mejor logre reproducir la realidad. Antoine llevó esta premisa hasta sus últimas consecuencias desistiendo de reproducir la realidad y llevando la propia realidad al escenario: en uno de sus espectáculos utilizó carne verdadera en una escena que representaba una carnicería.

Zola, exponiendo su célebre teoría de que el teatro debe mostrar una "tajada de vida", llegó a escribir que el dramaturgo no debe tomar partido, mostrando la vida exactamente como es, sin ser siquiera selectivo. La vulnerabilidad de esta argumentación es tan obvia que no es

necesario demostrar que la misma elección del tema, de la historia y de los personajes ya significa una toma de posición por parte del autor. La afirmación de Zola tiene, sin embargo, la importancia de mostrar el callejón sin salida al que llegó la objetividad naturalista: la realidad fotográfica. Más allá de ese punto no era posible, objetivamente, proseguir. Pero había un camino inverso: la subjetivación creciente. Jamás después de Shakespeare el hombre fue mostrado multidimensionalmente en el escenario. Cuando terminó el movimiento objetivo, se inició una serie de estilos subjetivos: impresionismo, expresionismo, surrealismo. Todos ellos tendientes a restaurar una libertad, no obstante, meramente subjetiva. Surgieron las emociones abstractas, el miedo, el terror, la angustia. Todo en la cabeza del personaje que proyectaba exteriormente su mundo fantasmagórico.

Inclusive el realismo buscó caminos dentro del hombre, explorando la psicología, pero ni siquera ahí fue más feliz. Redujo al hombre a ecuaciones psicoalgebraicas. Para darse cuenta de lo que ocurrió, basta recordar algunas de las últimas producciones de Williams y otros autores de su escuela. La receta varía poquísimo: juntando un padre que abandona a la madre después del nacimiento del primogénito con una madre que se da al vicio de la bebida, sin duda obtendremos un personaje cuya tara deberá ser cualquier tipo de sadomasoquismo generalizado. Si la madre es infiel —la matemática no falla— el hijo será un delicado invertido sexual.

Es lógico que cualquier evolución a partir de esas ecuaciones sólo podría ser una, y Tennessee Williams, autor dotado de gran talento, no podía dejar de seguirla: la masticación literal de los órganos sexuales del protagonista. No deja de tener una cierta originalidad. . . Ir más allá sería entrar en un convento y creemos que Williams, tarde o temprano, no dejará de hacerlo.

El teatro, posteriormente, trató de seguir también los caminos del misticismo: la búsqueda de Dios como fuga de los problemas materiales. Eugene O'Neill afirmó más

de una vez no estar interesado en las relaciones de los hombres entre sí sino tan sólo en las relaciones del hombre con Dios.

En la falta de Dios, O'Neill se interesa por los poderes misteriosos y sobrenaturales que nos circundan y que no sabemos explicar. Los fenómenos explicables parecen no interesarle. Sus ojos están "más allá del horizonte", en busca de trágicos destinos, o a la espera y al acecho del surgimiento de nuevos dioses. Mientras ellos no vienen, O'Neill va fabricando los propios, para uso casero. ¿No es eso lo que ocurre en *Dínamo*? El dramaturgo casi se proyecta en el terreno de la *science-fiction*. Si todavía viviese, de la misma forma que descubrió al Dios Dínamo, habría descubierto ya al Dios Sputnik, al Dios Cinturón Magnético, y otros habitantes del moderno y científico Olimpo.

La burguesía descubrió recientemente, tal vez ayudada por las estadística de Hollywood, el enorme poder persuasivo del teatro y artes afines. Citamos Hollywood y nos gustaría dar un ejemplo: en el film *Sucedió una noche*, en determinada escena Clark Gable se quita la camisa y revela que no usa camiseta. Fue suficiente para llevar a la quiebra a varias fábricas norteamericanas de ese artículo, que dejaron de tener entre sus clientes a los miembros de los varios clubes de admiradores de Clark Gable, ávidos de imitar al ídolo. El teatro influye en los espectadores no sólo en lo que se refiere a la indumentaria, sino también en los valores espirituales que les puede inculcar a través del ejemplo. Surgió así un nuevo tipo de pieza o de film "ejemplar", que busca reiterar algunos valores consagrados por la sociedad capitalista, como, por ejemplo, el arte y la facultad de subir en la vida, a través de la libre iniciativa. Son piezas y films biográficos que muestran la trayectoria fulgurante de determinados ciudadanos que ascendieron los escalones de la fama y la fortuna, partiendo de las condiciones de vida más humildes. "Si J.P. Morgan reunió una fortuna tan considerable, yates, mansiones, etc.,

¿por qué no podrá usted hacer lo mismo? Claro que usted también puede. Su única obligación es respetar las reglas del juego." O sea, del juego capitalista.

Dijo Marx que todos los hechos históricos ocurren por lo menos dos veces: la primera como tragedia, la segunda como comedia. Esto fue lo que sucedió con la obra de Maquiavelo. Sus escritos tenían un sentido de profunda gravedad. Ya sus actuales discípulos norteamericanos, inspiradores de esa línea ejemplar del teatro y del cine —Dale Carnegie y otros— no pueden evitar la comicidad que inevitablemente envuelve sus consejos, expresados en libros del tipo de *How to make your wife keep on loving you tenderly, even after she's got a lover who's a much better guy than you are*. . . Si el lector perdonase el casi despropósito de la comparación, diríamos que tanto Maquiavelo como Dale Carnegie predican el célebre eslogan "Querer es poder". . . El primero con toda la seriedad de una clase que se afirma; el segundo, como un yanqui de hoy día.

La más reciente y severa reducción del hombre, con todo, es la que se viene realizando con el antiteatro de Eugène Ionesco, que trata de quitarle al hombre hasta su capacidad de comunicación. El hombre se vuelve incomunicable, no en el sentido de que le es imposible transmitir las emociones más íntimas o los matices de su pensamiento sino literalmente incomunicable. A tal punto, que todas las palabras pueden ser traducidas en una sola: *chat* (*Jacobo o la sumisión*). Todos los conceptos valen *chat*. Ionesco expone este absurdo con mucha gracia y nosotros —burgueses y pequeño burgueses— nos reímos bastante. Pero a los obreros que esperan un pronunciamiento de la clase patronal respecto a la necesidad de un inmediato aumento de los niveles salariales no les resultaría tan gracioso recibir un discurso como aquel que encierra la pieza *Las sillas*, pronunciado por un mensajero mudo. O si les dijesen que "aumento de salario" es *chat*, "miseria" es *chat*, "hambre" es *chat*, todo es *chat*.

Esta tentativa de análisis y estas objeciones no significan que pretendamos afirmar que estos autores carecen de importancia. Por el contrario, creemos que son extremadamente significativos por ser, justamente, los testimonios de la fase final de la sociedad y del teatro burgueses. Concluyen con la trayectoria de ese teatro en que el hombre multidimensionalizado es sometido a reducciones que lo transforman por completo en nuevas abstracciones, de orden psicológico, moral o metafísico. En este sentido, Ionesco empaña la gloria de todos sus demás compañeros, en la ingente tarea de deshumanizar al hombre. Fue él quien creó el último personaje burgués, Bérenger, alrededor del cual todos los personajes van transformándose gradualmente en rinocerontes, o sea, en abstracciones. ¿En qué se habrá transformado el último representante de la especie humana, el último y el único, cuando todos los demás ya desaparecieron, sino precisamente en la abstracción de la especie humana? ¿Bérenger no es más que la negación del rinoceronte, y, por lo tanto, él mismo es un no rinoceronte alienado? Él no posee ningún otro contenido más que el de la simple negación. Ésta fue la trayectoria del teatro desde el surgimiento de la burguesía moderna. Contra ese teatro deberá surgir otro, determinado por una nueva clase, que disienta no sólo en caracteres estilísticos, sino de manera mucho más radical. Este nuevo teatro, materialista dialéctico, será también forzosamente un teatro de abstracciones, por lo menos en su fase inicial. No sólo abstracciones superestructurales sino también infraestructurales. Sus personajes todavía revelan, en algunas piezas de Brecht, su condición de simples objetos. Objetos de funciones sociales determinadas que, entrando en contradicción, desenvuelven un sistema de fuerzas que determina el movimiento de la acción dramática.

Este teatro apenas acaba de nacer y aún carece de fundamentos teóricos suficientemente bien formulados. Sólo la práctica constante hará surgir la nueva teoría.

Cuarta parte:

Hegel y Brecht: ¿personaje sujeto o personaje objeto?

CONCEPTO DE LO "ÉPICO"

La mayor dificultad para comprender las extraordinarias transformaciones que sufre el teatro con el aporte del marxismo consiste en la deficiente utilización de ciertos términos. Justamente porque esas gigantescas transformaciones no fueron percibidas de pronto, las nuevas teorías fueron explicadas con el viejo vocabulario: para designar nuevas realidades se utilizaron viejas palabras. Se intentó utilizar nuevas connotaciones para palabras ya cansadas y exhaustas por sus viejas denotaciones.

Tomemos un ejemplo: ¿qué quiere decir "épico"? Al principio, Bertolt Brecht llamó a su teatro con esa vieja palabra. Aristóteles no habla de "teatro" épico, tan sólo de poesía épica, tragedia y comedia. Las diferencias que establece entre la poesía épica y la tragedia se refieren al verso (para él necesariamente presente en las dos formas), la duración de la acción y, finalmente, lo que es más importante, al hecho de que la poesía épica es, para él, formalmente "narrativa", al contrario de lo que ocurre con la tragedia: en ésta, la acción ocurre en el presente; en aquélla, la acción ocurrió en el pasado y es ahora recordada. Aristóteles agrega que todos los elementos de la poesía épica se encuentran en la tragedia, pero no todos los elementos de la tragedia

están presentes en la poesía épica. Fundamentalmente, ambas "imitan" las acciones de personajes de "tipo superior".

Erwin Piscator, contemporáneo de Brecht, tiene, a su vez, un concepto completamente distinto de lo que es lo épico o, mejor dicho, hace un tipo de teatro completamente distinto de lo que Aristóteles entiende por poesía épica y llama a ese tipo de teatro con el mismo nombre. Piscator utilizó por primera vez en el espectáculo teatral, cine, diapositivas, gráficos, en fin, todos los mecanismos o recursos que pueden ayudar a explicar la realidad, presente en el texto de la obra. Esta absoluta libertad y riqueza formal, con la inclusión de cualquier elemento hasta entonces insólito, era llamada por Piscator forma "épica"; así, rompía la ligazón *empática* convencional y producía un efecto de *distanciamiento*, este efecto fue después profundizado por Brecht y ya lo estudiaremos más adelante. Cuando Piscator montó *Las moscas* de Sartre en Nueva York, para que ningún espectador dejara de comprender que Sartre hablaba de su país ocupado por las fuerzas alemanas nazis, hizo exhibir, antes del espectáculo, una película sobre la guerra, la ocupación, la tortura y otros males del capitalismo. Piscator no quería permitir que se pensara que la obra trataba de los griegos, que eran aquí simples elementos de una fábula para contar cosas actuales y pertinentes.

Hoy la palabra *épico* está de moda en una sola acepción, en relación a ciertas películas sobre asesinatos masivos de indios norteamericanos por los yanquis, o películas sobre la guerra expansionista norteamericana contra México, en resumen, películas "a cielo abierto". Ésta es la concepción más frecuente que tiene la palabra: una película con muchos personajes, con muchos caballos, tiros, luchas, y, ocasionalmente, algunas escenas de amor, en medio de muertes, sangre, violaciones y estupros en un paquete apto para mayores de 8 años.

En todas estas acepciones la palabra épico tiene que ver con todo lo que sea amplio, exterior, a largo plazo, objetivo, etc. También en la acepción de Brecht, el término tiene estas características y algunas otras.

Brecht usa la expresión "teatro épico" principalmente en contraposición a la definición de poesía épica que nos da Hegel. En verdad, toda la poética de Brecht es, básicamente, una respuesta y una contrapropuesta a la poética idealista hegeliana.

Para que se entienda lo que significa épico para Hegel es necesario acordarse inicialmente que dentro de su sistema de las artes, él atribuía una importancia fundamental al mayor o menor grado en que "el espíritu se libera de la materia". Para explicarlo mejor, digamos que arte, para Hegel era "el lucir de la verdad a través de la materia". Por eso, dividía las artes en simbólicas, clásicas y románticas. En las primeras, predomina la materia y el espíritu es muy poco visible. En este caso está, por ejemplo, la arquitectura. En el segundo caso, el espíritu ya se libera un poco más de la materia y consigue el equilibrio: es el caso de la escultura: el rostro de un hombre, su fisonomía, su expresión, su pensamiento, su dolor, consiguen traspasar a través del mármol. Finalmente, las artes llamadas románticas son aquellas en que el espíritu logra liberarse completamente de la materia. La poesía se encuentra en este caso. La materia de la poesía son las palabras y no el cemento ni el mármol. Por eso el espíritu puede alcanzar en ella refinamientos imposibles en la arquitectura, en donde pesadamente predominan la materia, la piedra, la tierra.

GÉNEROS DE LA POESÍA EN HEGEL

Para Hegel, la poesía épica es aquella que presenta "el mundo moral bajo la forma de realidad exterior". Para él todo lo que sucede proviene de los poderes morales, "ya divinos y ya humanos y de los obstáculos exteriores que reaccionan retardando su marcha". Es decir el es-

píritu de un dios o de un hombre inicia una acción que encuentra dificultades en el mundo exterior: la poesía épica narra esos encuentros y esos conflictos desde el punto de vista de su ocurrencia en el mundo exterior y no en el espíritu que les dio origen. "Esta acción toma la forma de un *acontecer*, en el cual se desenvuelve libremente y ante el cual se oscurece el poeta." Lo importante son los hechos y no la subjetividad del poeta que los cuenta, o de los personajes que lo ocasionan. "La misión de la poesía épica consiste en recordar tales aconteceres. Representa así lo *objetivo* en su propia *objetividad*", dice Hegel.

El poeta épico, al contar cómo se desarrolló tal o cuál batalla, debe describirla con el máximo posible de detalles objetivos, sin preocuparse por su manera particular de sentir los hechos; un caballo debe ser descrito como tal, objetivamente y no a través de las imágenes subjetivas que a uno se le pueden ocurrir al mirar un caballo.

La poesía lírica es exactamente lo opuesto de la poesía épica y "expresa lo subjetivo, el mundo interior, los sentimientos, las contemplaciones y emociones del alma". "En lugar de recordar el desarrollo de una acción, su esencia y finalidad consiste en la expresión de los movimientos interiores del alma humana."

Lo importante en la poesía lírica no es el caballo en sí mismo, sino las emociones que éste puede despertar en el poeta; no son los hechos concretos de una batalla campal sino los resortes de la sensibilidad del poeta que se mueven por el ruido de las espadas. La poesía lírica es completamente subjetiva, personal.

Finalmente, la poesía dramática, para Hegel, combina el principio de la objetividad (épica) con el de la subjetividad (lírica),

> el carácter objetivo de la acción presentada delante de nuestros ojos y el carácter subjetivo de los motivos interiores, que mueven a los personajes y su destino, que sólo puede ser el *resultado necesario de sus pasiones y acciones.*

La acción se presenta no como en la épica, como algo ya pasado, sino como algo que ocurre en el momento mismo en que la presenciamos. En la poesía épica, la acción y los personajes viven un tiempo distinto de los espectadores; en la poesía dramática, los espectadores son transportados a la época y al lugar donde la acción ocurre, y ambos están en el mismo tiempo y lugar, de ahí que es imposible la empatía, la relación emocional presente, viva. La poesía épica "recuerda"; la dramática "revive".

Vemos así que en la poesía dramática coexisten la objetividad y la subjetividad, pero es importante notar que, para Hegel, ésta precede a aquélla: el alma es el sujeto que determina toda acción exterior. Como en Aristóteles, eran igualmente las pasiones convertidas en hábitos las que movían la acción. En estos dos filósofos, el drama muestra la colisión exterior de fuerzas originadas en el interior, el conflicto *objetivo* de fuerzas *subjetivas*. Para Brecht, ya lo veremos, todo sucede al revés.

CARACTERÍSTICAS DE LA POESÍA DRAMÁTICA, SIEMPRE SEGÚN HEGEL

Hegel piensa que tenemos la necesidad de ver los actos y las relaciones humanas presentados delante de nosotros *en vivo y en directo*. Pero, agrega,

> la poesía dramática no se limita a la simple realización de una empresa que sigue su curso pacíficamente, sino que se desarrolla esencialmente en un *conflicto de circunstancias, pasiones y caracteres* que lleva consigo acciones que se desarrollan delante de nuestra vista. Es el espectáculo móvil y continuo de una lucha animada entre personajes vivientes que persiguen deseos opuestos en medio de situaciones llenas de obstáculos y de peligros[9]

[9] Hegel, *Poética*, Madrid, España.

Sobre todo, Hegel insiste en un punto fundamental que marcará su profunda diferencia con la poética marxista de Brecht:

> la acción no parece nacer de circunstancias exteriores sino de la voluntad interior y de los caracteres de los personajes.[10]

De este conflicto surge el desenlace, que debe ser, como la acción misma, "subjetivo y objetivo al mismo tiempo; después del tumulto de pasiones y acciones humanas *sobreviene el reposo*".

Para que esto pueda ocurrir es necesario que los personajes sean "libres", es decir, es necesario que los movimientos interiores de su alma se puedan exteriorizar libremente sin frenos y sin ningún tipo de limitación. En resumen, el personaje es *sujeto* absoluto de sus acciones.

LIBERTAD DEL PERSONAJE SUJETO

Para que el personaje sea realmente libre es necesario que su acción no sea limitada, a no ser por la voluntad de otro personaje, igualmente libre. Hegel da algunas explicaciones sobre el tema de la libertad del personaje sujeto:

1. el animal es enteramente determinado por su medio ambiente, y, por lo tanto, no es libre, estando determinado por sus necesidades básicas de comer, etc. Hasta el mismo hombre, en cierta medida, no es libre, por poseer igualmente una parte animal. Las necesidades exteriores que sufren los hombre, las necesidades materiales, son una limitación al ejercicio de su libertad. Por esa razón, los mejores personajes para la poesía dramática, según Hegel, son los que menos sienten la

[10] *Ibid.*

presión de las necesidades materiales. Los príncipes, por ejemplo: no necesitan trabajar físicamente para ganar su pan y tienen multitudes de hombres a su disposición para satisfacer sus necesidades materiales, lo que les permite exteriorizar libremente *los movimientos de sus espíritus*. Según Hegel, esa muchedumbre que le crea al príncipe las mejores condiciones para que se convierta en personaje dramático, no puede, ella misma, servir a los mismos fines, no es buen material para el drama. . .

2. una sociedad altamente civilizada tampoco es la más indicada para portar buen material dramático, pues los personajes deben aparecer como esencialmente libres, capaces de determinar sus propios destinos; así, los hombres de una sociedad desarrollada están atados de pies y manos a todos los tipos de leyes, costumbres, tradiciones, instituciones, etc., y en esta jungla legal no pueden fácilmente ejercer su libertad. En efecto, si Hamlet tuviera miedo de la policía, de los tribunales, abogados, fiscales, etc., tal vez no exteriorizara los libres movimientos de su espíritu matando a Polonio, Laertes y Claudio. Y, según Hegel, el personaje dramático necesita toda su libertad. ¡Caray!

3. pero conviene agregar que la libertad no se refiere fundamentalmente al aspecto "físico". Prometeo, por ejemplo, es un hombre (perdón, un dios) libre. Está encadenado en una montaña, impotente delante de los cuervos que le vienen a comer el hígado, que todos los días renace para que al día siguiente los cuervos vuelvan a comérselo, y Prometeo asiste impotente a ese diario festín. Pero él *puede*. Tiene poder suficiente para terminar con ese atroz castigo; basta arrepentirse delante de Zeus, el dios mayor, y éste lo perdonará. La libertad de Prometeo consiste en que puede terminar con su propio suplicio en el momento que así lo desee, pero decide, libremente, no hacerlo.

Hegel cuenta también la historia de un cuadro de Murillo que muestra a una madre a punto de pegarle a su

hijo que, desafiante, sigue con un plátano en la mano, a punto de comerlo. La diferencia de poder físico entre madre e hijo no impide que este último tenga la libertad suficiente de enfrentar a su madre, más poderosa. Por esa razón se puede escribir una obra sobre un personaje que esté en la cárcel, siempre y cuando tenga la libertad moral de elegir.

Existen otras características que son importantes para la construcción de una obra dramática:

1. La libertad del personaje, que no debe ser ejercida sobre lo accidental, lo menos importante, lo contingente, sino sobre lo más universal, lo más racional, lo más esencial, lo que más importe a la vida humana. La familia, la patria, el Estado, la moral, la sociedad, etc. son intereses dignos del espíritu humano y, por lo tanto, de la poesía dramática;

2. El arte en general y la poesía dramática en particular juegan con realidades concretas y no con abstracciones: es, pues, necesario que lo *particular* se vea en lo *universal*. La filosofía juega con abstracciones, la matemática con números, pero el teatro lo hace con individuos. Es necesario, pues, mostrarlos en toda su concreción.

3. Justamente porque los intereses generales con que se trabaja en el teatro son universales (y no, por el contrario, características idiosincráticas), esas fuerzas motrices del espíritu humano son éticamente justificables. Es decir: la voluntad individual de un personaje es la concreción de un valor moral o de una opción ética. Ejemplo: el deseo concreto de Creón de no permitir el entierro del hermano de Antígona es la concreción, en términos de voluntad individual, de la intransigencia ética en defensa del bien del Estado; lo mismo puede decirse en relación a la voluntad férrea de Antígona de darle sepultura a su hermano, que es la concreción de un valor moral, el bien de la familia. Cuando chocan estas dos voluntades individuales en verdad están chocando dos valores morales. Es necesario que este conflicto, como quiere Hegel, termine en reposo, para que la disputa moral pueda ser resuelta: ¿quién tiene la razón? ¿Cuál es el mayor valor?, etc. En este caso particular se concluye que ambos valores morales son correctos, aunque se presenten exagerados. El error no es el valor mismo, sino su exceso.

4. Para que ocurra la tragedia, para que sea verdaderamente *tragedia*, es necesario que los fines perseguidos por los personajes sean irreconciliables; si acaso existe una posibilidad de conciliación, la obra dramática pertenecerá a otro género, el *drama*.

De todas estas afirmaciones hegelianas, la que caracteriza más obviamente su poética es la que insiste en el carácter de sujeto del personaje; es decir, que todas las acciones exteriores tienen origen en el espíritu libre de ese personaje.

LA MALA ELECCIÓN DE UNA PALABRA

La poética marxista de Bertolt Brecht no se contrapone a una u otra cuestión formal sino que se contrapone a la *esencia misma* de la poética idealista hegeliana, afirmando que el personaje *no es sujeto absoluto* sino que es objeto de fuerzas económicas o sociales a las cuales responde, y en virtud de las cuales actúa.

Si hacemos un análisis lógico de una acción dramática típicamente perteneciente a la poética hegeliana diremos que se trata de una oración simple con sujeto, predicado verbal y objeto directo: Ejemplo: "¡Kennedy invadió Playa Girón!" Aquí, el sujeto hegeliano es "Kennedy" cuyos movimientos interiores de espíritu se exteriorizaron en la forma de ordenar la invasión de Cuba; "invadir" es el predicado verbal y "Playa Girón" el objeto directo.

En cambio, si se trata de una poética marxista del tipo que propone Brecht, el análisis lógico revelaría la presencia necesaria de una oración principal y una oración

subordinada, en la cual el personaje "Kennedy" continuaría siendo el sujeto; pero el sujeto de la oración principal sería otro. La frase que mejor explicaría la acción dramática, en ese caso, sería algo así: "Fuerzas económicas forzaron a Kennedy a invadir Playa Girón." Creo que está claro lo que propone Bertolt Brecht: el verdadero sujeto son las fuerzas económicas que actuaron detrás de Kennedy. La oración principal es siempre una interrelación de fuerzas económicas. El personaje *no es libre* en absoluto. ¡Es objeto-sujeto!

Ahora bien: en toda la poética hegeliana —en toda y no tan sólo en una de las partes— *el espíritu es sujeto.* La poesía épica muestra las acciones *determinadas por el espíritu;* la poesía lírica muestra los *movimientos mismos de ese espíritu;* finalmente, la poesía dramática muestra, delante de nuestro ojos, *el espíritu y sus acciones en el mundo exterior.* ¿Está claro? En los tres géneros de poesía se da el encuentro de subjetividad y de objetividad, pero, igualmente, en los tres géneros es siempre la subjetividad, los movimientos interiores del alma, el espíritu, el que produce la objetividad. En toda la poética hegeliana ese pensamiento surge y resurge, se revela en forma constante.

En la objeción de Brecht y, por ende, en cualquier otra objeción marxista, lo que está en tela de juicio es quién, o qué término precede al otro: el subjetivo o el objetivo. Para la poética idealista, el pensamiento social condiciona al ser social; para la poética marxista, el ser social condiciona el pensamiento social. Para Hegel, el espíritu crea la acción dramática; para Brecht, la relación social del personaje crea la acción dramática.

Brecht se contrapone a Hegel *frontalmente, totalmente, globalmente.* Por lo tanto, es un error utilizar, para designar su poética, un término que *significa un género* de la poética de Hegel.

La poética brechtiana no es simplemente "épica": es marxista y, siendo marxista, puede ser lírica, dramática o épica. Muchas de sus obras pertenecen a un género, otras a otro y otras a un tercero. En la poética de Brecht existen obras líricas, dramáticas y épicas.

El propio Brecht se dio cuenta de su error inicial y, ya en sus últimos escritos, empezó a llamar a su poética, poética dialéctica. Lo que también es un error, considerando que igualmente la poética de Hegel es dialéctica. Brecht debiera llamar a la suya por su nombre: ¡poética marxista! Pero cuando puso en duda la designación inicial ya habían sido escritos muchos libros y la confusión ya estaba establecida.

Utilizando el cuadro de diferencias entre su poética y las poéticas idealistas, que Brecht incluye en su prefacio a *Mahagonny,* vamos a intentar analizar cuáles son diferencias de género y cuáles las de especie. . . En ese cuadro incluimos también otras diferencias mencionadas por Brecht en otros trabajos. Este cuadro no es "científico" y muchos de sus términos son vagos e imprecisos, pero si tenemos siempre presente la diferencia fundamental (Hegel propone el personaje como sujeto absoluto y Brecht lo propone como objeto, como portavoz de fuerzas económicas y sociales) todas las diferencias secundarias quedarán más claras.

Algunas diferencias mostradas por Brecht, se refieren más bien a diferencias reales entre las formas épica, dramática y lírica. Ellas son:

1. Equilibrio, subjetividad-objetividad;
2. forma de enredo, que tiende o no a las tres unidades;
3. cada escena determina o no, causalmente, la próxima escena;
4. ritmo climático, o ritmo lineal narrativo;
5. curiosidad por el desenlace o curiosidad por el desarrollo; suspenso o curiosidad científica por un proceso;
6. ¿evolución continua o saltos?
7. ¿sugerencia o argumentos?

DIFERENCIAS ENTRE LAS LLAMADAS FORMAS "DRAMÁTICAS" Y "ÉPICAS" DE TEATRO, SEGÚN BRECHT. CUADRO TOMADO DEL PREFACIO DE *MAHAGONNY* Y DE OTROS ESCRITOS.

La llamada "forma dramática", según Brecht (poética idealista).	La llamada "forma épica", según Brecht (poética marxista).
1. El pensamiento determina el ser. (Personaje-Sujeto).	*1.* El ser social determina el pensamiento. (Personaje-Objeto).
2. El hombre es algo dado, fijo, inalterable, inmanente, considerado como conocido.	*2.* El hombre es alterable, objeto de estudio, está "en proceso".
3. El conflicto de voluntades libres mueve la acción dramática; la estructura de la obra es un esquema de voluntades en conflicto.	*3.* Contradicciones de fuerzas económicas, sociales o políticas, mueven la acción dramática; la obra se basa en una estructura de esas contradicciones.
4. Crea la empatía, consistente en un compromiso emocional del espectador, que le resta la posibilidad de actuar.	*4.* "Historiza" la acción dramática, transformando al espectador en observador, despertando su conciencia crítica y capacidad de actuación.
5. Al final, la catarsis purifica al espectador.	*5.* A través del conocimiento, impulsa al espectador a la acción.
6. Emoción.	*6.* Razón.
7. Al final, el conflicto se resuelve creándose un nuevo esquema de voluntades.	*7.* El conflicto no se resuelve, y emerge con mayor claridad la contradicción fundamental.
8. La *harmatia* hace que el personaje no se adapte a la sociedad y es la causa fundamental de la acción dramática.	*8.* Las fallas que el personaje pueda tener personalmente no son nunca la causa directa y fundamental de la acción dramática.
9. La anagnórisis justifica a la sociedad.	*9.* El conocimiento adquirido revela las fallas de la sociedad.
10. Es acción presente.	*10.* Es narración.
11. Vivencia	*11.* Visión del mundo.
12. Despierta sentimientos.	*12.* Exige decisiones.

Como ya vimos, para todas las poéticas idealistas (Hegel, Aristóteles y otros) el personaje ya "nace" con todas las facultades y propenso a ciertas pasiones. Sus características fundamentales son inmanentes. En cambio, para Brecht no existe "naturaleza humana" y, por lo tanto, nadie es lo que es porque sí. Hay que buscar las causas.

Para aclarar esta diferencia podemos citar algunos ejemplos de obras de Brecht en que la acción es determinada por la función social que cumple el personaje. Primero, el clásico ejemplo del Papa dialogando con Galileo Galilei y mostrándole toda su simpatía y todo su apoyo mientras sus auxiliares lo visten de Papa. Cuando termina de vestirse revela que, aunque desde un punto de vista personal puede estar de acuerdo con Galileo, éste tendrá que volver atrás en sus opiniones o responder a la Inquisición. El Papa, mientras es Papa, actúa como tal.

Eisenhower planteó la invasión de Vietnam, Kennedy empezó a hacerla efectiva y Johnson la llevó a extremos genocidas. Nixon, que tal vez sea el más fascineroso de todos, es forzado a hacer la paz. ¿Quién es el criminal? El presidente de Estados Unidos de Norteamérica: ¡todos y cualquiera!

Un segundo ejemplo: el alma buena Shen Te, prostituta muy pobre, de pronto recibe una herencia muy grande y se vuelve millonaria. Como es muy buena, no puede evitar dar todo el dinero que le piden los amigos, vecinos, parientes y conocidos. Pero, como es muy rica, decide asumir una nueva personalidad: Shui Ta, de la que se disfraza, como si fuera un primo. La bondad y la riqueza no pueden caminar juntas. Si un rico pudiera ser bueno, fatalmente daría todas sus riquezas, por bondad, para los necesitados. . .

En la misma obra, un aviador sueña poéticamente con el cielo azul. Pero Shen Te (Shui Ta) le ofrece la envi-

diable posición de capataz en una fábrica y un buen sueldo. Inmediatamente el poético aviador se olvida del cielo azul y se preocupa tan sólo por explotar más a los obreros para ganar más.

Son ejemplos de que el ser social, como lo decía Marx, determina el pensamiento social. Por eso, en momentos críticos, las clases dominantes aparentan bondad y se vuelven reformistas: a los seres sociales obreros les dan un poco más de carne y pan, esperando que el ser social menos hambriento sea, igualmente, menos revolucionario. Y este mecanismo funciona. No es por otra causa que las clases obreras de los países capitalistas son tan poco revolucionarias y resultan, más bien, reaccionarias, como la mayoría del proletariado norteamericano. Se trata de seres sociales con refrigeradores, carros y viviendas que ciertamente no tienen los mismos pensamientos sociales de los seres latinoamericanos que, en su mayoría, viven en villas miserias, tienen hambre y ninguna seguridad contra la enfermedad y el desempleo.

¿ES ALTERABLE EL HOMBRE?

En *Un hombre es un hombre* Brecht muestra a Galy Gay, un buen hombre que desconoce quiénes fueron su padre y su madre, un ser obediente que una mañana sale de su casa a comprar un pescado para el almuerzo. En la mitad del camino se encuentra con una patrulla de tres soldados que perdieron de vista al cuarto soldado, al cual necesitan para poder volver al cuartel. Agarran a Galy Gay y le hacen vender un elefante a una anciana, para comprometerlo. Como no tienen un elefante a mano, dos de los soldados se disfrazan de elefante. La vieja accede a comprar el animal, por el cual paga algo, y el pobre Galy Gay se convence de que un elefante es cualquier cosa que uno esté dispuesto a comprar como elefante, mientras aparezca el dinero. Lo vende cometiendo el acto de robo, pues se trataba de un elefante de Su Majestad.

El pobre Galy Gay, que una bella mañana se fue al mercado a comprar un pequeño pescado, roba un elefante que no es elefante, lo vende a una vieja que no era una compradora, y para no ser castigado se disfraza de Jeriah Jip, se convierte en Jeriah Jip y termina como héroe de guerra, atacando ferozmente a sus enemigos y afirmando sentir un atávico y ancestral deseo de sangre. Delante de los espectadores, dice Brecht, se ha montado y desmontado un ser humano, una "naturaleza" humana.

Para que quede claro, Brecht no afirma que en las otras poéticas el ser humano sea siempre inmodificable. En Aristóteles mismo, el héroe termina por comprender su error y se modifica. Pero Brecht plantea una modificación más amplia y total: Galy Gay no es Galy Gay, no existe pura y simplemente; Galy Gay no es Galy Gay, sino que es todo lo que Galy Gay, en situaciones determinadas, es capaz de hacer.

En la *Infancia de un jefe*, Sartre muestra a un joven que por casualidad afirma que no le gusta determinada persona porque es judía; se divulga que a él no le gustan los judíos; en una fiesta le presentan a un señor y al saber que se trata de un judío, el futuro jefe le retira la mano y no lo saluda. Más tarde, el tipo se convierte en un furioso antisemita.

En los procedimientos de Sartre y Brecht hay puntos en común y hay diferencias. Es común el hecho de que el antisemitismo, como el heroísmo de Galy Gay, no son inmanentes, no nacieron con los personajes, no son facultades aristotélicas transformadas en pasiones y hábitos. Más bien, son características accidentalmente adquiridas en la vida social. Pero hay diferencias fundamentales: el jefe evoluciona realísticamente a través de una secuencia de causas y efectos, mientras el héroe brechtiano es disecado, desmontado y vuelto a componer. No existe aquí ningún realismo. Existe una demostración casi científica a través de medios artísticos.

¿CONFLICTO DE VOLUNTADES O CONTRADICCIÓN DE NECESIDADES?

Como ya vimos, no importa quién sea el presidente de los Estados Unidos, pues siempre tendrá que defender los intereses imperialistas más reaccionarios. Su voluntad individual nada determina. La acción no se desarrolla como se desarrolla porque él es como es: se desarrollaría de la misma manera aunque él fuera completamente distinto de lo que es.

Es necesario aclarar la posible confusión originada en el hecho de que también Hegel insiste en que el conflicto trágico es una inevitabilidad, una *necesidad*. Aquí, él habla de necesidad, sí, pero de una necesidad de naturaleza *moral*. Es decir, moralmente los personajes no pueden evitar ser lo que son y hacer lo que hacen. Brecht, en cambio, no habla de necesidades morales sino de necesidades sociales o económicas. Mauler se hace el bueno o el malo, absuelve o manda matar, no por características personales de bondad o maldad, no por pensar de ésta o de otra forma, sino porque se trata de un burgués que tiene que aumentar cada vez más su lucro. Cuando la mujer de Dullfeet, asesinado por Arturo Ui, se encuentra con él, tiene ganas psicológicas de escupirle la cara, pero viene como "propietaria" y termina a su lado, los dos del brazo, con las caras muy satisfechas, siguiendo el cajón del muerto: asesino y viuda son socios y entonces, ¿qué importan sus sentimientos personales? ¡Tienen que amarse, siempre en busca del lucro!

Brecht no quiere decir que las voluntades individuales no intervienen nunca: quiere afirmar, sí, que no son nunca el factor determinante de la acción dramática fundamental. En este último caso citado, por ejemplo, la joven viuda, al comenzar la escena, deja libre su voluntad psicológica, su odio hacia Ui y toda la escena se transforma cuando, poco a poco, Ui le demuestra la inutilidad de las voluntades y la determinación inflexible de las necesidades sociales. La escena marcha adelante, la acción dramática se desarrolla a través de la contradicción de necesidades sociales (en este caso, y casi siempre en el capitalismo, se trata del deseo de lucro creciente).

¿EMPATÍA O QUÉ? ¿EMOCIÓN O RAZÓN?

Como vimos en el sistema trágico coercitivo de Aristóteles, *empatía* es la relación emocional que se establece entre personajes y espectador y que provoca, fundamentalmente, la delegación de poderes, por parte del espectador, que se convierte en objeto del personaje: todo lo que le pasa a éste, le pasa al espectador vicariamente.

En el caso de Aristóteles, la empatía que preconiza consiste en la ligazón emocional que se refiere a dos emociones básicas: piedad y terror. La primera nos liga a un personaje que sufre un trágico destino inmerecido, dadas sus inmensas virtudes, y la segunda se refiere al hecho de que ese personaje sufre las consecuencias de poseer alguna falla que nosotros, igualmente, poseemos.

Pero la empatía no se refiere obligatoriamente a esas dos emociones y puede realizarse a través de cualquier otra. Lo único que es importante observar en la empatía es que el espectador asume una actitud "pasiva", delegando su capacidad de acción. Pero la emoción o las emociones que provocan ese fenómeno pueden ser cualesquiera: miedo (ver películas de vampiros), sadismo, deseo sexual por la estrella o lo que sea.

Conviene igualmente observar que, ya en Aristóteles, la empatía no se presentaba sola, sino simultáneamente con otro tipo de relación: dianoia (pensamiento del personaje-pensamiento del espectador). Es decir, la empatía era el resultado del *ethos*, pero la acción de la dianoia también provocaba la acción de una relación que John Gassner llamó *enlightenment* y que se podría traducir como "esclarecimiento" o algo así.

Lo que afirma Brecht es que en las obras idealistas

la emoción actúa por sí misma, produciendo lo que él llama "orgías emocionales", mientras que las poéticas materialistas, cuyo objetivo no es tan sólo el de interpretar el mundo sino que es también el de transformarlo y tornar a esta tierra finalmente habitable, tienen la obligación de mostrar cómo puede ser transformado el mundo.

Una buena empatía no impide la comprensión y, por el contrario, necesita de ella, justamente para evitar que el espectador pueda purgar su pecado social. Lo que hace Brecht, fundamentalmente, es poner el énfasis en la comprensión (*enlightenment*), en la dianoia.

En ningún momento Brecht habla en contra de la emoción, aunque siempre lo hace en contra de la orgía emocional. "Sería absurdo negar emoción a la ciencia moderna", dice, aclarando que su posición es enteramente favorable a la emoción que nace del conocimiento puro en contra de la emoción que nace de la ignorancia. Frente a un cuarto oscuro de donde proviene un grito, un niño se asusta: Brecht es contrario a que el espectador se emocione con escenas de este tipo. Pero si Einstein descubre que E = mc2, la fórmula de la transformación de la materia en energía, ¡ésa es una extraordinaria emoción! Brecht está totalmente en favor de este tipo de emoción. Aprender es emocionante y no hay por qué evitar las emociones. Pero, al mismo tiempo, la ignorancia causa emociones, ¡y hay que estar en contra de estas emociones!

¿Cómo no va uno a emocionarse con Madre Coraje, que pierde a sus hijos, uno por uno, en la guerra? Es inevitable que uno se emocione hasta las lágrimas. Pero se debe evitar la emoción causada por la ignorancia: ¡que nadie llore la "fatalidad" que a Madre Coraje le llevó sus hijos! Que se llore de rabia contra la guerra y contra el comercio de la guerra, porque es este comercio el que le quita sus hijos a la Madre.

Otra comparación podrá esclarecer mejor: hay un parangón notable entre *Jinetes hacia el mar*, del irlandés

J.M. Synge y *Los fusiles de la Madre Carrar*. Las dos obras son tremendamente emocionantes. Las dos historias muy parecidas: dos madres que pierden a sus hijos en el mar. En la obra de Synge es el mar mismo el asesino; las olas, la fatalidad. En la de Brecht, son los soldados que disparan contra inocentes pescadores. La obra de Synge produce una violenta emoción, causada por el mar desconocido, impenetrable, fatal; la de Brech, profunda emoción de odio contra Franco y sus seguidores fascistas. En ambos casos se produce emoción, pero de distintos colores, por distintas causas y con distintos resultados.

Hay que insistir: lo que Brecht no quiere es que los espectadores sigan dejando al cerebro junto con el sombrero antes de entrar al teatro, como lo hacen los espectadores burgueses.

¿CATARSIS Y REPOSO, O CONOCIMIENTO Y ACCIÓN?

Dice Hegel: "Al tumulto de pasiones y acciones humanas que constituyen la obra dramática, sucede el reposo". Aristóteles plantea lo mismo: un sistema de voluntades, que representan concretamente, individualmente, los valores éticos justificables, entran en colisión porque uno de los personajes posee una falla trágica o comete un trágico error. Después de la catástrofe, cuando la falla es purgada, necesariamente vuelve la serenidad, se restablece el equilibrio. Los dos filósofos parecen decir que el mundo retoma su perenne estabilidad, su infinito equilibrio, su eterno reposo.

Brecht era marxista: por eso, para él, una obra de teatro no debe terminar en reposo, en equilibrio. Debe, por el contrario, mostrar por qué caminos se desequilibra la sociedad, hacia dónde camina y cómo apurar su transición.

En un estudio sobre teatro popular, Brecht afirma que el artista popular debe abandonar las salas céntri-

cas y dirigirse a los barrios porque sólo allí va a encontrar a los hombres que están verdaderamente interesados en transformar la sociedad; en los barrios debe mostrar sus imágenes de la vida social a los obreros que están interesados en transformar esa vida social, ya que son sus víctimas. Un teatro que pretende transformar a los transformadores de la sociedad no puede terminar en reposo, no puede restablecer el equilibrio. La policía burguesa procura restablecer el equilibrio, imponer el reposo: un artista marxista, en cambio, debe proponer el movimiento hacia la liberación nacional y hacia la liberación de las clases oprimidas por el capital. Hegel y Aristóteles purgan las características "antiestablishment" de sus espectadores; Brecht clarifica conceptos, revela verdades, expone contradicciones y propone transformaciones. Los primeros desean una quieta somnolencia al final del espectáculo; Brecht desea que el espectáculo teatral sea el inicio de la acción: el equilibrio debe ser buscado transformando la sociedad, y no purgando al individuo de sus justos reclamos y necesidades.

En lo que respecta a esta característica, vale la pena discutir el final de la obra *Los fusiles de la Madre Carrar,* tantas veces llamada una obra "aristotélica". ¿Por qué se llama así? Porque se trata de una obra realista, que obedece a las famosas "tres unidades" de tiempo, lugar y acción. Pero allí terminan las presuntas características aristotélicas de la obra.

Cuando se dice que *Los fusiles de la Madre Carrar* es aristotélica porque la heroína se "purga" de una falla, se argumenta falsamente, eludiendo la esencia del problema. Por eso hace falta repetir: la catarsis retira al personaje (y por ende al espectador, que es empáticamente manejado por el personaje) su capacidad de acción. Es decir, retira el orgullo, la prepotencia, la unilateralidad en el amor a los dioses, etc., que pueden llevar a la sociedad a actitudes transformadoras; en cambio, Carrar se purga de la no-acción: su falta de conocimiento impedía que ella actuara en favor de la causa justa, y por eso

deseaba la neutralidad en la cual creía, e intentaba abstenerse negándose a ofrecer los fusiles que tenía guardados.

El personaje trágico griego pierde sus características activas; la Madre Carrar, al contrario, se empeña activamente en la guerra civil, porque, mientras la anagnórisis justifica a la sociedad, "el conocimiento adquirido revela las fallas, no del personaje, sino de la sociedad que hay que cambiar". O bien, otra vez en palabras de Brecht, el teatro idealista "despierta sentimientos mientras que el teatro marxista exige decisiones". La Madre Carrar se decide y comienza a actuar; por lo tanto, no es aristotélica.

¿CÓMO INTERPRETAR LAS NUEVAS OBRAS?

Mejor que explicar largamente cuál es la relación que Brecht propone para sustituir la relación de naturaleza emocional, paralizante, que él condenaba en el teatro burgués alemán (o burgués de cualquier otra nacionalidad), será transcribir algunos versos de un poema que escribió en 1930: *Sobre el teatro de todos los días.*

Miren aquel hombre en la calle, mírenlo;
él está mostrando cómo ocurrió el accidente, y somete
al chofer a la sentencia de la muchedumbre,
por la forma cómo manejaba, imprudentemente.
Mírenlo ahora: hace el papel de atropellado
(por lo que se deduce era un anciano).
De los dos personajes, el chofer o el anciano,
este hombre muestra tan sólo lo esencial para que se
comprenda cómo fue el desastre
—y eso basta para presentar a los dos delante de Uds.—
no hace falta más.
Muestra que era posible evitar el accidente;
y el accidente es comprendido, aunque sea incomprensible,
pues tanto uno como el otro podían haber actuado de otra
forma.
Mírenlo: ahora el hombre está mostrando cómo cada uno de

los dos personajes podía haber actuado para evitar el accidente.
Nada de supersticiones en su testimonio ocular: él no atribuye el destino humano a ninguna estrella, tan sólo a fallas cometidas, fallas propias.
Observen todavía
la seriedad y el cuidado de la representación: él sabe que de su fidelidad dependen muchas cosas:
que no se arruine el inocente
y que la víctima tenga indemnización.
Mírenlo ahora repitiendo lo que ya hizo:
cuando tiene alguna duda,
hace un esfuerzo de memoria, sin estar seguro de haber representado bien,
y pide a uno o a otro que lo corrija.
Ese punto, miren con respeto:
con admiración deben notar que ese imitador
no se pierde en ningún papel,
no se confunde jamás con el personaje que está interpretando, permanece como intérprete,
siempre,
sin confusiones.
Los personajes no le hicieron ninguna confidencia, y con ellos, él no comparte ningún sentimiento o punto de vista:
de ellos sabe muy poco.
De su interpretación no nace nadie, hijo de intérprete y de interpretado, pulsando como un solo corazón, pensando como un solo cerebro:
¡su fuerte personalidad es la de un intérprete
que interpreta a dos vecinos extraños!
En vuestros teatros
la fabulosa transformación que se pretende que ocurra entre el camarín y el escenario
—un actor sale del camarín, un rey entra en el escenario—
ese truco mágico
(que, como yo tantas veces he visto, ha provocado buenas carcajadas en los maquinistas que se ríen mientras toman sus cervezas)
aquí, en este caso, aquí no tiene lugar.
Nuestro actor, en un rincón de la calle,
no es ningún sonámbulo con el cual nadie puede hablar;
no es ningún sumo sacerdote en su divino oficio. . .
Lo pueden interrumpir en cualquier momento,
y seguramente él les responderá con toda la calma,

prosiguiendo después con su exhibición.
Pero, señores, no digan:
"¡Este hombre NO ES un artista!"
Pues si ustedes ponen tamaña barrera
entre ustedes y el mundo,
¡USTEDES SE QUEDARÁN FUERA DEL MUNDO!
Si ustedes no le dan el título de artista,
tal vez él a ustedes no les dé el título de hombres.
La restricción que les puede hacer él a Uds. es mucho más grave de la que le pueden hacer Uds. a él. Por eso digan:
¡ES UN ARTISTA, PORQUE ES UN SER HUMANO!

El poema sigue, y dice muchas cosas más. Pero a nosotros nos basta que diga lo que aquí se transcribe. Esto ya esclarece muy bien las diferencias que existen entre el artista burgués, sumo sacerdote, el artista elegido, el único (que justamente por ser único puede ser vendido a mejor precio: la estrella, cuyo nombre aparece antes del título de la obra, antes del asunto, del tema, del contenido de lo que se va a ver) y, del lado opuesto, el otro artista, el hombre; el hombre que por ser hombre, es capaz de ser lo que los hombres son capaces de ser. El arte es inmanente a TODOS los hombres y no tan sólo a algunos elegidos; el arte no se vende como no se vende el respirar, el pensar, el amar. El arte no es una mercancía. Pero, para la burguesía todo es mercancía: el hombre lo es. Y si el hombre es mercancía, será igualmente mercancía todo lo que produzca el hombre. Todo en el sistema burgués se prostituye: el amor y el arte. ¡El hombre es la suprema prostituta burguesa!

LO DEMÁS NO CUENTA: SON PEQUEÑAS DIFERENCIAS FORMALES ENTRE LOS TRES GÉNEROS

Las demás diferencias que Brecht señala entre su propuesta de teatro y las propuestas aceptadas en su momento son más bien diferencias entre los tres géneros posibles de poesía.

Por ejemplo, en lo que se refiere al equilibrio entre

la subjetividad y la objetividad, también en la poética de Brecht se puede dar el predominio objetivo (épica), subjetivo (lírica) o el equilibrio (dramática). En este caso, es evidente que personajes como Madre Coraje, la Señora Carrar, Galileo Galilei, Mauler y otros personajes "dramáticos", son objetos de las fuerzas económicas que actúan en la realidad y, a su vez, ellos mismos actúan sobre la realidad. En cambio, personajes como el Coolie o el comerciante de *La excepción y la regla,* los compañeros de la *La decisión,* Galy Gay, Shui Ta de *El alma buena* y otros, son personajes en los cuales predomina nítidamente el carácter de "portavoz" objetivo: la subjetividad de estos personajes está atrofiada en función de la claridad de la exposición. En el extremo opuesto, la subjetividad reina desenfrenada en los personajes líricos de *En la jungla de las ciudades* y de otras obras todavía expresionistas. El expresionismo "expresa" subjetivamente lo real, sin mostrarlo.

En cuanto a la tendencia a concentrar la acción, el tiempo y el lugar, observada por Brecht en las poéticas anteriores, eso es solamente verdad en lo que se refiere a las obras "dramáticas". Las obras líricas expresionistas, surrealistas, etc., no tienden a esa obediencia, como tampoco lo hacían las obras shakespearianas y las isabelinas en general. La concentración a que se refiere Brecht es propia tan sólo del género dramático, y está totalmente excluida de los géneros lírico y épico. Pero es propia del género dramático *en las dos poéticas:* idealista o materialista, hegeliana o marxista.

Todas las otras características de que nos habla Brecht son igualmente características del *género* dramático y no de la *poética* hegeliana o brechtiana. ¿Evolución continua o en saltos? No se puede decir que el desarrollo de *El viaje de Pedro, el afortunado* de Strindberg sea un desarrollo continuo, con sus personajes surrealistamente transformándose en animales o cosas semejantes. ¿Y qué decir de las películas como *El gabinete del Dr. Caligari, Metrópolis,* etc.?, con frecuencia, las obras

idealistas de *estilo* altamente subjetivo pierden sus compromisos con la credibilidad, con la objetividad: es algo propio de esos estilos que, en el surrealismo, llegan al paroxismo del no compromiso con lo real.

Lo mismo en lo que se refiere a que "cada escena determina causalmente la próxima" o no: ¡esto es verdad para las obras dramáticas, pero no para las obras épicas. . . o líricas!

El *ítem* número 5 dice que en la poética brechtiana existe una curiosidad científica por el proceso y no una curiosidad morbosa por el desenlace. Y eso es verdad, pero hay que tomarlo dentro de toda su relatividad: no se puede decir que no haya curiosidad por el desenlace del juicio del Azdak (¿con quién quedará finalmente el niño Miguel? ¿cuál es la "verdadera" madre?). La morbosa curiosidad existe en su plenitud (y en carácter exclusivo) tan sólo en las obras policíacas "a la" Agatha Christie o películas "a la" Hitchcock, con o sin vampiros. De la misma manera que hay suspenso en el juicio del Azdak o en la muerte de la hija muda de la Madre Coraje, existe profunda curiosidad científica por el desarrollo de los mecanismos burgueses liberales de *Un enemigo del pueblo.* Brecht peleaba por la instauración de una nueva poética y, por lo tanto, necesariamente radicalizaba sus posiciones y sus afirmaciones. Pero esas radicalizaciones necesarias tienen que ser entendidas dialécticamente. Porque el mismo Brecht era el primero en hacer, aparentemente, lo contrario de lo que él mismo predicaba, siempre que era necesario. Repito: siempre que era necesario.

También el último *ítem* es bastante impreciso: ¿sugerencias o argumentos? Brecht no quiere decir que, antes que él, ningún otro autor utilizara argumentos en sus obras, y sí tan sólo sugerencias. El pensamiento brechtiano quedará más claro si reproducimos una frase suya muy esclarecedora:

> El deber del artista no es el de mostrar cómo son las cosas

verdaderas, sino el de mostrar cómo son verdaderamente las cosas.

¿Y cómo hacerlo? ¿Y para quién hacerlo? Nadie nos lo explica mejor que el propio Brecht:

> Nosotros, hijos de una época científica, tenemos que asumir una posición crítica frente al mundo. Frente a un río, nuestra actitud crítica consiste en su aprovechamiento; frente a un árbol fructífero, en injertarlo; frente al movimiento, nuestra actitud crítica consiste en construir vehículos y aviones; frente a la sociedad, en HACER LA REVOLUCIÓN. Nuestras representaciones de la vida social deben estar destinadas a los técnicos fluviales, a los cuidadores de árboles, a los constructores de vehículos y a los revolucionarios. Nosotros los invitamos a que vengan a nuestros teatros, y les pedimos que no se olviden de sus ocupaciones (alegres ocupaciones), para que nos sea posible entregar el mundo y nuestra visión del mundo a sus mentes y a sus corazones, PARA QUE ELLOS MODIFIQUEN EL MUNDO A SU CRITERIO. (Las mayúsculas son mías.)

EMPATÍA U ÓSMOSIS

La empatía tiene que ser entendida como el arma terrible que realmente es; ella es el arma más peligrosa de todo el arsenal del teatro y artes afines (cine y TV).

Su mecanismo (a veces insidioso) consiste en yuxtaponer dos personas (una ficticia, otra real), dos universos, y hacer que una de esas personas (la real, el espectador) ofrezca a la otra (la ficticia, el personaje) su poder de decisión. El *hombre* abdica en favor de la *imagen*, de su poder de decisión.

Pero aquí hay algo de monstruoso: el hombre, cuando elige , lo hace en una situación real, vital, lo hace en su propia vida; el personaje cuando elige (y por ende, cuando induce al hombre a elegir) lo hace en una situación ficticia, irreal, desprovista de toda la densidad de hechos, matices y complicaciones que la vida ofrece.

Esto hace que el hombre (real) elija según situaciones y criterios irreales.

La yuxtaposición de dos universos (real y ficticio) produce, igualmente, otros efectos agresivos: *el espectador vivencia la ficción e incorpora elementos de la ficción.* El espectador, que es hombre, real y vivo, asume como realidad y como vida lo que se le presenta en la obra de arte como arte. Ósmosis estética.

Ejemplifiquemos: el universo del Tío Patilludo está lleno de dinero, de problemas causados por éste de ansias de tener dinero y de guardarlo, etc. El Tío Patilludo es un personaje muy simpático y, por lo tanto, crea *empatía* en sus lectores o con los espectadores de las películas en las que aparece. Por esa empatía, por el fenómeno de la yuxtaposición de dos universos, los espectadores pasan a *vivir* como reales, como suyas, esas ansias de ganancia, esa capacidad de sacrificar todo por el dinero. El público adopta las reglas del juego, como al jugar cualquier juego.

En las películas del *Far-West* es indudable que la capacidad de manejar el revólver, la pericia en romper un plato en vuelo con un solo tiro, o en noquear a diez enemigos con unas cuantas trompadas crea la más profunda empatía entre esos *cowboys* y los muchachos de las matinés juveniles. Eso ocurre aunque se trate de un público mexicano mirando a diez mexicanos noqueados en defensa de su tierra. Los muchachos, empáticamente, abandonan su propio universo, su necesidad de defender su tierra, y asumen, *empáticamente*, el universo del invasor yanqui, su deseo de conquistar tierras ajenas.

La empatía funciona aunque exista una colisión de intereses entre el universo ficticio y el universo real de los espectadores. Por eso hay censura: para impedir que un "universo" indeseable se yuxtaponga al universo de los espectadores.

Una historia de amor, por más sencilla que sea, puede ser el vehículo de valores de otro universo que no es el del espectador. Estoy convencido que Hollywood hace

mucho más daño a nuestros países con las películas *inocentes* que con las que directamente tratan temas más o menos políticos. Las historias de amor idiotas del tipo de *Love Story* son más peligrosas, puesto que su penetración ideológica se hace subliminalmente: el héroe romántico trabaja en forma incansable para poder merecer el amor de su amada, el mal patrón se regenera y pasa a ser bueno (sigue siendo patrón), etcétera.

El éxito más reciente de la TV yanqui, *Plaza Sésamo*, es una evidente muestra de la "solidaridad" norteamericana en relación a nuestros pobres países subdesarrollados: ellos nos quieren ayudar a educarnos y nos prestan sus métodos educativos. Pero ¿cómo educan? Mostrando un universo en que los chicos aprenden. ¿Qué aprenden? Claro, las letras, las palabras, etc. Aprendizaje hecho en base a historietas en las que se muestran a chicos aprendiendo a usar el dinero, a ahorrarlo en sus alcancías y se explican las diferencias entre una alcancía y un banco, etc. Asuntos y temas elegidos entre los valores de una sociedad capitalista competitiva. Los pequeños e indefensos espectadores son expuestos a ese mundo competitivo, organizado, coherente y coercitivo. Así nos educan. Por ósmosis.

Al pueblo los medios de producción teatral

(Entrevista de Emile Copfermann a Augusto Boal)

Augusto Boal terminó la redacción de este libro en julio de 1974, en Argentina. Desde entonces, la Argentina, después de tantos otros países de América Latina, tuvo su golpe de Estado de extrema derecha. En Buenos Aires se encarcela, se asesina. Augusto Boal debió emigrar a Europa; actualmente reside en Portugal.

En 1977 fue invitado a organizar una manifestación sobre la "diáspora" de latinoamericanos para el Festival mundial del teatro de Nancy. En esa ocasión declaró al diario *Le Monde:*

> No somos pobres víctimas, sino soldados que perdimos una batalla, que nos vimos obligados a replegarnos fuera de nuestros países. Seguimos viviendo, seguimos trabajando: mostraremos que estamos vivos.

Las líneas que siguen constituyen, de alguna manera, una especie de postfacio para 1977: inscriben a este libro acabado en 1974 en las actuales preocupaciones de Boal, hombre de teatro y brasileño exilado que no renunció a nada de aquello por lo cual peleaba en Brasil.

¿Puedes situar el origen de estos textos? Parecen remitirse a épocas particulares pero diferentes de tu experiencia teatral. "Poética del oprimido", que encabeza el volu-

men, se inscribe totalmente en tus preocupaciones actuales, mientras que los textos sobre Aristóteles o sobre Maquiavelo parecen hacerlo en una reflexión dramatúrgica más limitada.

La *Poética* estaba incorporada a lo que enseñaba. Cuando era profesor, en 1958, de la escuela de arte dramático de San Pablo, enseñaba a mis alumnos cómo escribir una obra. En general, se les presentaba a Aristóteles como si él hubiera dicho que la política es una cosa, y el teatro otra diferente. Yo quería mostrar lo contrario. Si lo leemos desde el punto de vista de la *Ética* y de *La Gran Moral;* si comprendemos algunas palabras que Aristóteles ha escrito, los términos que utiliza en la *Poética,* que él no explica allí sino en otras obras, vemos que Aristóteles propone una teoría de la coerción. Esta teoría fuerza al espectador a "purificarse" de todo lo que puede "corromper" una sociedad.

El ensayo "El sistema trágico coercitivo de Aristóteles" lo redacté en 1966, mucho después de haber dejado la escuela, y en él me interrogaba como hombre de teatro. "Maquiavelo y la política de la *virtù*" fue escrito en 1963, para precisar lo que pensaba de Maquiavelo y de *La Mandrágora,* que yo dirigía.

¿Quiere decir, entonces, que primero fuiste docente?

Recibí la formación de ingeniero químico. Soy doctor en química con una especialización, los plásticos, el petróleo. Terminé esos estudios en 1952, luego me fui a Estados Unidos gracias a una beca de especialización, pero nunca trabajé en esta disciplina. En la Universidad de Columbia, donde me recibieron, me puse a estudiar teatro y volví a Brasil con un diploma que nunca me sirvió, y con conocimientos teatrales adquiridos sin diploma que sí me han servido. Trabajé inmediatamente con

el Teatro Arena: allí me quedé hasta mi arresto en 1971. Encarcelado, torturado, fui liberado en mayo de 1971 y me reuní con mi mujer en su país natal, que es un poco mi país, Argentina, donde me quedé hasta junio de 1971. Trabajé prácticamente en todos los países de América Latina: en Perú, en Chile (hasta el golpe de Estado), en Venezuela, no solamente en Caracas sino también en Maracaibo, en Colombia, en México, en Ecuador. . . En todas partes daba cursos de aprendizaje acelerado de teatro; en Perú, participando en el programa gubernamental de alfabetización. Fue durante esos seis años de circulación intensa que pensé, a partir de experiencias precisas, sobre el teatro del oprimido. He escrito libros. Empecé en Argentina el teatro invisible con el Teatro Machete actuando en los trenes, en las colas frente a los negocios, luego continué en Perú el teatro periodístico, con el equipo de Núcleo y emprendí otras cosas; el teatro-folletín, en Perú; el teatro-estatua; el teatro-foro, con los espectadores.

En el teatro, ¿debutaste como autor?

Debuté en el Teatro Arena (se pronuncia *ariena*), hace veinte años, exactamente, como director artístico. El teatro comprendía un grupo estrictamente profesional, que sólo trabajaba en el teatro, y pequeños equipos de choque, los *Núcleos: Núcleo 1, Núcleo 2, Núcleo 3,* que realizaban experiencias fuera de aquél. Yo trabajé sobre todo con estos últimos.

Antes de 1964, el Arena hacía teatro para el pueblo. Actuábamos en las calles, en los volquetes de los camiones, en los circos, con el sostén y el apoyo del gobierno nacional y provincial, de izquierda, en el noreste de Brasil. Obtuvimos, inclusive, el apoyo de la policía. . . Esto hasta 1964. Golpe de Estado de derecha para parar el movimiento de izquierda. Segundo golpe de Estado, en 1968, que implanta un gobierno fascista. Entre 1964 y

1968, si bien aún alcanzábamos a mantener actividades de teatro popular, las calles, las fábricas, las organizaciones sindicales, nos estaban prohibidas. Pero después de 1968 ya no fue posible nada popular.

Por ejemplo, en el teatro interpretábamos regularmente *Arturo Ui* de Brecht. Con los Núcleos nos lanzamos a experiencias de teatro perodístico.

El aspecto experimental de los Núcleos me había interesado enseguida, claro está, pero no tanto por el teatro experimental como por su capacidad para proporcionar respuestas a cuestiones concretas que nos planteábamos: la represión, la dificultad para continuar estando con el pueblo, para hacer teatro para los campesinos, bajo un régimen dictatorial.

El problema de la diáspora latinoamericana en Europa existe. Yo querría hacer de él una escena de teatro-foro, en la que los latinoamericanos intentasen una solución de integración, que creo que es una mala solución. Querría pedir a los espectadores franceses que sustituyeran a los actores latinoamericanos que interpretan esta mala solución de integración. ¿Cómo ven los franceses la integración de los latinoamericanos? Y los actores latinoamericanos interpretarían el papel de los franceses: ¿cómo se comportarían en su lugar? Todo esto para mostrar a unos y otros el otro punto de vista.

Cuando nosotros, los latinoamericanos, venimos a Francia, a París para descubrir el teatro francés, parisién, sabemos dónde y cómo encontrarlo. Compramos el *Officiel des spectacles* o *Pariscope* y ahí leemos dónde se dan esos espectáculos: quién es su director; lo que se representa y dónde. ¿Tú quieres ver el teatro popular latinoamericano? No existe ningún *Officiel des spectacles*. Todo lo que vive es clandestino. En Brasil existe un teatro clandestino, desconocido para los diarios. Y si quieres descubrirlo, debes tener un amigo que conoce un amigo, que te pondrá en contacto con un tercero: todos juntos te permitirán, quizá, ver lo que hay para ver.

Un día, un norteamericano me hablaba de la prensa subterránea, *underground*. Le pedí cosas para leer. Entrar en contacto con los que la hacían. Es fácil, me contestó. Consulte la lista de abonados telefónicos, después de haber tildado su número en los avisos de los diarios. ¡La prensa subterránea de Estados Unidos tiene números de teléfono públicos! En América Latina no sucede en absoluto de este modo. Cuando algo es clandestino, lo es de verdad, no se lo encuentra públicamente. Es una diferencia importante. Mucha gente que va a América Latina busca el teatro popular y no lo encuentra. Si van a la calle Corrientes, la calle de los teatros en Buenos Aires, encontrarán al mismo Anouilh que en París. En Río de Janeiro o en Copacabana encontrarán *Hair* de Nueva York. Hay que saber dónde buscar el teatro popular real, entre quiénes, y ése es el teatro más interesante actualmente.

En América Latina, el teatro ha sido utilizado y sigue siendo utilizado como forma de liberación. La gente lo utiliza para tratar de cumplir un acto liberador (y no solamente en ese continente). Hablo de América Latina porque viví sobre todo allí. Pero conozco otros ejemplos: sé que el ejército de Mozambique, antes de la liberación de ese país, lo ha utilizado como nosotros. Unos representantes oficiales del ejército de Mozambique debían encontrar a representantes del ejército portugués, hacia fines de la guerra de liberación nacional. Produjeron un espectáculo. Algunos oficiales de Mozambique interpretaban su papel y otros oficiales, siempre de ese país, tenían el papel de oficiales portugueses. Antes de que se produjera el encuentro para la negociación se habían hecho *ensayos*! Yo creo en ese tipo de teatro.

Marx dijo algo como: basta de una filosofía que interpreta el mundo. Hay que cambiar la realidad. Marx hubiera podido decir algo así para el teatro. Necesitamos un teatro que nos ayude a cambiar la realidad. No solamente que ayude a cambiar la conciencia del espectador. El espectador que va a cambiar su realidad la cam-

biará con su cuerpo. Es decir que una revolución, una lucha contra varios tipos de opresión, global, se actúa con la conciencia, se actúa con el cuerpo. *Hay que liberar al espectador de su condición de espectador*, de la primera opresión con que choca el teatro. Espectador, ya estás oprimido porque la representación teatral te ofrece una visión acabada del mundo, cerrada; inclusive si la apruebas, ya no puedes cambiarla. Hay que liberar al espectador de su condición de espectador, entonces podrá liberarse de otras opresiones.

Vas a ver una obra feminista. Una mujer oprimida, como feminista, debe poder expresar su propia opinión, pero no después del espectáculo, en el "diálogo" con los actores. No. El espectáculo termina. El diálogo comienza. No. En este caso, los actores tienen el papel de maestros de ceremonia, como un rato antes. *Tú* hablas, *el otro* habla. Está previsto. Esto no cambia nada del espectáculo. La opresión continúa. Todas las formas de teatro deben servir al espectador para salir de su condición de espectador. Él debe, finalmente, *ensayar* acciones como protagonista de la acción dramática, inclusive si se equivoca. Si se equivoca, se equivoca en la acción. Cuando adopta el papel de protagonista, cambia la acción: descubre, desde su punto de vista, que esta acción es mala.

Entonces ¿propones una pedagogía de y por la intervención?. . .

. . . por la intervención: es decir un teatro de intervención. . .

No en el sentido dado a ese término. . .

¿Intervención de quién? Del espectador mismo. Debemos dar al espectador la posibilidad de *ensayar* las acciones revolucionarias; en español, *ensayar**, realizar ensayos, probar, verificar antes de la verdadera acción, la

* Español en el original [T]

ficción antes de la realidad. Yo probé esta técnica y vi que producía resultados maravillosos. No tiene efecto catártico. Habría que inventar una palabra diferente de catarsis. La catarsis vacía al espectador de algo. Hay que inventar una palabra como estímulo. No purifica como la catarsis, por la cual el teatro amputa al espectador, le quita. . . su mala conciencia u otras cosas.

Si actúas la acción real en un marco artificial es un ensayo de la acción, no es la acción misma; como tal, de todos modos es una acción, *pero que no te da el sentimiento de haber terminado con la acción real.* Estimula tu voluntad de cumplirla, te hice sentir ganas. Todos los que han probado esta técnica la han amado; les prueba que pueden utilizarla y también sienten ganas en sus prolongaciones.

Me interesan todas las formas de teatro que liberan al espectador. Que lo hacen protagonista de la acción dramática y, como tal, le permiten intentar soluciones para su liberación.

A esta altura, ¿la intervención directamente política o sindical no es más eficaz, más productiva? ¿Una huelga, una manifiestación no tienen más alcance liberador que su simulacro teatral?

Por supuesto, pienso que la huelga es más importante. Más que el ensayo de la huelga. El teatro no reemplazará la acción real. Pero puede ayudar para que ésta sea más eficaz.

Recuerdo que en Perú trabajé con obreros. Pensaban hacer una huelga en el lugar de trabajo. Ensayaron la huelga. . . antes de hacerla.

El teatro no es superior a la acción. Es una fase preliminar. No puede sustituirla. La huelga enseñará más.

El teatro es un lugar de refracción. . .

. . . donde se puede representar el acto real, que puede cumplirse.

Pero entonces, ¿cuál es su dimensión específica? ¿Ser solamente preliminar? ¿Qué diferencia queda entre el ensayo de la huelga y una asamblea general obrera que prepara su huelga?

El conocimiento. En asamblea general, todo es hablado. Tú dices: pienso que la solución es ésta o aquélla. Decidimos que mañana haremos algo. *Hablamos* sobre lo que haremos. Cuando *ensayamos* la escena, las personas participan y aprenden mucho mejor (de ellas mismas) y mucho más (de todos) que cuando *hablan* los actos. Los miembros de una asamblea general cambian de opinión. ¿Si ensayan lo que pasará durante la huelga. . . si, como en Perú, los desocupados presentes durante la asamblea general desempeñan el papel de huelguistas y plantean directamente ellos la cuestión de la actitud a adoptar frente a los desocupados. . .? Los problemas reales que aparecerán durante el movimiento huelguista, *después*, son representados *antes: vividos*, por un lado, con más riqueza.

Pero esto supone, de parte de los que suscitan tales intervenciones teatrales, al mismo tiempo una técnica teatral avanzada y una conciencia política elevada. También más humildad política (o una confianza ilimitada) para evitar manipular el movimiento, para evitar convertirse en los conductores.

Creo que no es necesario tener una importante preparación técnica. Inclusive, pienso exactamente lo contrario. En Perú trabajamos con mujeres. Se trataba de discutir con ellas sobre la provisión de agua de una ciudad

perdida. Debían negociarla con representantes gubernamentales. Representamos la escena del encuentro antes de que se produjera. Una mujer de setenta años, sin ninguna experiencia teatral, desempeñó un papel capital. Los espectadores del teatro-foro debían respetar las reglas del juego: una escena comienza, no interrumpirla; se diseña un movimiento escénico, no hay que detenerlo. Convertidos en actores, los espectadores debían conformarse a ello. Sólo intervenían aquellos que tenían una solución que proponer. Un actor no habría podido inventar esta solución. Ella, esta anciana, sí: porque sabía que podría convencer a los actores para que adoptaran una solución que ella conocía a partir de su experiencia de habitante de ese lugar.

Es sorprendente ver hasta qué punto a la gente le gusta hacer este tipo de teatro. Reconozco que no puede sustituir a la acción real. En este caso, la anciana —y los otros— estaban preparados física e intelectualmente para un encuentro que, de otro modo, no hubieran podido encarar con tanta tranquilidad. Al discutir diferentes soluciones se aportaron mutuamente diversas respuestas. E, inclusive, la anciana que desempeñaba su papel de habitante de la ciudad perdida podía hacerse cargo del papel de un oficial que había ido para discutir. . . con ella sobre el problema del agua. Es un medio, creo, mucho más rico que la asamblea general donde, a menudo, se dicen unas cosas como se podrían decir otras. Aquí uno se ve forzado a *hacerlas; hacer y decir, no es lo mismo.* Hacer con toda su sensibilidad. Todos se ven cambiando. Hacer frente a los otros no es como decir una frase: el tiempo de la demagogia acaba porque la acción compromete más, porque los demás están presentes para decir no, lo que propones es demagógico, ridículo. Con efectos de voz bien ubicados, en el curso de una asamblea, puedes obtener mucho éxito. En el teatro-foro ya no puedes, debes mostrar las cosas como si fuesen reales, con la sanción inmediata de los otros.

Por lo tanto, se trata efectivamente de una fase infe-

rior de la acción real, verdadera, pero de una acción muy superior a la simple discusión abstracta.

Esos tipos de teatros diferentes remiten de todos modos a situaciones concretas: el teatro-foro supone posibilidades de reunión, de encuentro, durante un tiempo mínimo dado (el tiempo en el que los presentes "toman" la palabra); el teatro invisible, el más simple, supone dos, tres actores que intervienen en complicidad en una situación cero, cualquiera sea. El teatro-foro se acerca al teatro —digamos— tradicional. Me pregunto si todas esas formas son etapas preliminares del gran teatro: del subteatro.
Por otra parte, ¿acaso el teatro invisible es teatro? ¿Acaso no lo es sólo para los dos o tres actores que provocan la acción y organizan sus repercusiones?

Estoy de acuerdo en que el teatro invisible puede ser representado en cualquier parte, en cualquier condición. Sus espectadores no están organizados en absoluto. El teatro-foro sí debe ser hecho para espectadores organizados, su audiencia debe ser organizada. No se puede hacer el teatro-foro para y con gente que no se conoce, sino para un grupo, una colectividad de trabajo, de estudiantes en una universidad, miembros de una asociación, un movimiento feminista, habitantes de una ciudad perdida. Gente que se conoce, que tiene problemas comunes, con un tema igualmente común, tocará problemas que les son comunes.

Siendo así, ¿no llegas a las técnicas llamadas de grupo: dinámica de grupo, psicodrama. . ? Se invita a los protagonistas a actuar una situación

traumatizante: un analista, un auxiliar los ayuda a ver el lugar de la neurosis.

No tengo gran experiencia en psicodrama. He hecho como paciente, no como técnico. Estimo que el psicodrama se preocupa sobre todo por el pasado, el teatro-foro por el futuro, los problemas venideros. El psicodrama tiene como meta curar al paciente, el teatro-foro la de cambiar la sociedad: es una diferencia importante. En el teatro-foro también existen formas que llamamos de "quebrar la opresión". Elegimos una persona que haya sufrido, en su pasado, algún tipo de opresión. Le pedimos que interprete la escena tal como la ha sentido por primera vez. Hasta ese momento ha sufrido y aceptado esta opresión.

Volvemos a interpretar la acción por segunda vez, después de haber pedido al "actor" que intente romper con lo que siente, de "quebrar la opresión".

Tercera etapa, cambiamos los papeles. El "actor" que, durante la segunda etapa trató de quebrar la opresión toma ahora el papel de su opresor y el actor que lo oprimía el del oprimido para que, finalmente, el verdadero oprimido llegue a percibir lo que se producía tanto en su mente como en la del opresor. Allí sí hay cierto parentesco con el psicodrama. Pero en esta etapa "quebremos la opresión", la meta sigue siendo el futuro. En el pasado, el sujeto estaba oprimido: se trata de oprimirlo una vez más, pero para que la próxima vez reaccione. Se trata de estimular al actor para que rompa con su situación anterior. El objetivo último es la transformación de la sociedad, no la "cura" de una persona.

El teatro invisible trata de provocar una situación conflictiva, en un tren, un camión, un restaurante. No estoy de acuerdo contigo cuando dices que no es teatro. O solamente lo es para dos o tres personas. El teatro invisible comienza como teatro totalmente tradicional. Hay actores que se encuentran, discuten un tema, lo

adoptan, discuten los personajes, su voluntad, su contravoluntad, discuten la caracterización de esos personajes, luego ensayan la escena. Una vez preparada invitan a espectadores-amigos, les piden que reaccionen como espectadores futuros. Los actores interpretan su escena ante otros actores y éstos últimos interpretan el papel de futuros espectadores críticos. Una vez cumplido este proceso, la escena se instalará en un tren, un andén, y la acción comenzará. ¿Por qué no podría ser teatro? ¿Porque el espectador no tiene conciencia de serlo? Es la única diferencia.

Sí, pero es de mucha importancia. Por supuesto, se instala el teatro allí donde no se lo espera y está bien. Pero el único papel no asumido conscientemente es el del público. Es difícil aceptar que el más manipulado sea aquel por quien hablas de teatro del oprimido.

El teatro-foro es una forma más elaborada y más decisiva. Pero el teatro invisible es el primer grado de la liberación del espectador. El espectador no tiene conciencia de serlo. Es cierto. . . Pero se convierte en actor.

En numerosas civilizaciones, la maya, por ejemplo —descarto la civilización griega a propósito—, o entre los indios brasileños, los tupis-guaraníes, existe un teatro. Primitivo, es verdad. Por ejemplo, una aldea estima que su dios, feroz, se le opone; mata o no ama a los habitantes. Los habitantes quieren cambiar a este dios feroz, desfavorable, por un dios amable, que les sea favorable. El hechicero interviene, canta, baila. Nosotros pensamos que no hay dios feroz, sino elementos. Ellos lo piensan, van a luchar contra él, y también la aldea entera empieza a cantar, a bailar. Todos hacen teatro. . . pero sin espectadores. Todos juntos luchan contra el dios malvado. La sociedad india entera participaba en el fenómeno teatral. No imaginaban esta monstruosidad

en donde hay gente activa, otra pasiva, donde algunos son actores y otros espectadores. Veían en el teatro una manifestación que unía a la sociedad en un fenómeno estético único, y es una manera de comprender el teatro. La dicotomía espectador-actor no es innata. Surgió, con el tiempo, en muchas sociedades. La idea de que algunos, los elegidos, sean actores, es una idea opresiva. Si quiero dar a esa otra parte que es el pueblo imágenes ya existentes de su realidad que son sus imágenes, eso es una forma de opresión.

Sin embargo, yo también pienso que el teatro invisible sufre de una carencia, de un defecto: es incompleto. Hay que ir más lejos aún. Este defecto, esta carencia, es la ausencia, en el espectador, *de la conciencia de estar en una acción dramática*. Dicho esto, de todos modos el espectador cambia la acción, inclusive sin conciencia. Pero prefiero los otros grados, más conscientes, en que los espectadores saben bien qué papel van a desempeñar, quién va a cambiarlos.

Es el espectador el que debe emprender el cambio. Y no los héroes. No Simón Bolívar, el Che Guevara, los que harán la revolución por él, por nosotros: si queremos la revolución para nosotros, si la queremos nuestra, nos toca a nosotros hacerla. *Hacerla todos nosotros.*

Esto supone toda una estrategia de técnicas teatrales, ciertamente articuladas entre sí, pero también jerarquizadas de facto, *entre ellas. La técnica superior no sería simplemente el teatro literario, la pieza escrita que hay que poner en escena, más elaborada, que se logra después de haber salvado una serie de pasos. Pareciera que propones un aprendizaje de teatro.*

Existe una jerarquía, es cierto. Por ejemplo, primero el teatro invisible, luego "quebremos la opresión", des-

pués el teatro-foro, técnica más elaborada. Pero no pienso que conducen al teatro literario, escrito. Después del teatro-foro: la acción. No se llega al teatro sino a la acción real.

No pienso que las otras técnicas teatrales sean malas, no quiero decir eso. La ambición de algunos otros teatros es mostrar la realidad, interpretarla, cambiar la conciencia del espectador o darle una conciencia. Pero siempre partiendo de una visión cerrada del mundo. Este esquema, teatro invisible-teatro-foro va en otra dirección: la transformación del actor en protagonista de la escena dramática. Esta transformación no llega nunca al teatro escrito. Si alguien sigue este camino, lo practica; después de haber discutido su futuro, el futuro viene. *El futuro vendrá*. ¿Qué hará, entonces? Si ha participado en una acción invisible sobre la huelga, si interpretó una escena "quebremos la opresión" a partir de la huelga, si participó en un teatro-foro sobre la huelga, después de estas etapas viene la última: la huelga, no el teatro.

Cuba hizo su revolución en 1959. Supongamos que hubieses podido practicar allí tus técnicas teatrales hasta esa fecha. ¿Qué pasa después de la revolución? ¿Vuelves a las formas convencionales de teatro, buscas formas nuevas o no más teatro en absoluto (la vida revolucionada)? ¿Las técnicas, las formas teatrales serían impermeables a la nueva situación?

En una sociedad que ha hecho su revolución, curiosamente pienso que hay que volver al teatro aristotélico. Cuando se llega a vivir en una sociedad que tiene una constitución aceptada por el pueblo, podemos retomar ese teatro, en el que los personajes encarnan los valores positivos, salvo uno, el malo, el harmatia, un teatro que postula que hay que adaptar a los ciudadanos a esta so-

ciedad. Pero, al mismo tiempo, creo que en este tipo de sociedad, ciertos temas, no los temas nacionales importantes, coexisten porque un ser en revolución no está en una posición muy estable. ¿Es estable la sociedad cubana? Yo digo que no. Se transforma sin cesar. Tiene sus problemas, que el teatro invisible, el teatro-foro, el teatro-estatua pueden tratar.

El teatro aristotélico puede ayudar a tratar temas fundamentales y a percibir la solución del ciudadano frente a esta situación nueva. Pero, para la continuación de la revolución siempre debe subsistir un teatro del oprimido. Yo lo llamo así, se podría denominar de otra manera.

Me parece ver una contradicción en tu posición: tú practicas técnicas teatrales de las que desapareces como artista individual. Por otro lado, escribes piezas que se pueden representar en un teatro convencional. Las dos posiciones se niegan... o es renunciar a algo para no perderlo todo. ¿Tú escribes piezas para que sean representadas?

Me gusta que lo sean; es un consejo que doy a los jóvenes: representen mis obras. ¡Son buenas!

Pero tú hablas varios lenguajes. Para liberar al oprimido, ¡no las representen!

La última que escribí, una de *music-hall* con Chico Buarque de Holanda, uno de los mejores compositores brasileños, quería que fuese feminista. Me inspiré en dos obras de Aristófanes: *La asamblea de las mujeres* y *Lisístrata*, y numerosos documentos de movimientos feministas franceses, portugueses, pero sobre todo norteamericanos. Traté de escribir una obra feminista. Cuando la terminé, descubrí que era antimachista pero no femi-

nista: era una pieza dirigida contra el machismo de Aristófanes. La obra realmente feminista será seguramente escrita por una mujer, y yo no soy una mujer sino un hombre que puede rechazar la posición masculina machista. Estas dos tendencias pueden cohabitar; sin embargo no puedo escribir en lugar de las mujeres un texto que pueda ayudarlas a liberarse, como lo escribirían las mujeres.

Se abren, pues, tres posibilidades:

—un hombre expone a las mujeres lo que él siente, una posición no "machista";

—segunda posibilidad, un dramaturgo, una mujer, escribe sobre y cómo vive cada mujer su problema;

—tercera posibilidad, las mujeres entrevén su revolución.

Un nivel no elimina el otro. Pero la espectadora que ve mi obra y se contenta con ella sigue estando oprimida. Si ve la pieza de una mujer sobre la liberación feminista y femenina, no es suficiente; como mujer debe encontrar formas de liberación que le sean propias.

¿Por qué sigo escribiendo? Porque estoy dicotomizado, es cierto. Soy alguien que siempre trabajó por el teatro popular, que hizo teatro para el pueblo. Ahora bien, yo mismo no soy pueblo, no soy un proletario. Nunca tuve hambre; cuando tenía, encontré el dinero para alimentarme; nunca tuve serios problemas de salud. No. Soy un pequeño burgués de la *middle class*, pero todas mis ideas han sido diferentes de las de la clase media: hice teatro, en Brasil, para los campesinos, los proletarios, para las mujeres y no soy mujer, no soy proletario, no soy campesino. Yo consideré que debía mostrar mi trabajo a todos ellos, mi visión del mundo, una visión antiburguesa y antimachista. Se las mostré para ayudarlos. Pero ayudarlos de una manera más decisiva *es devolverles los medios de producción del teatro*. . . Y reconocer que no soy una mujer. Muestro a los proletarios, a las mujeres, a los campesinos mis técnicas. . . y mi visión, pero mi visión sola no sustituirá su voluntad de liberarse.

Si como autor sigues considerando que te queda algo que decir —que es además algo mesiánico— esto permanece en la tradición del artista: hay una experiencia única, una sensibilidad única, una relación sensible con la realidad, y es todo eso lo que él quiere comunicar. Bueno, al lado de esto, opción explicable y justificable debido a la situación política y económica de América Latina, hay una forma de teatro más convencional, para la cual escribes: ahora bien, justamente por esas razones económico-políticas, la institución teatral está cerrada para ti. El teatro del oprimido sería el sustituto técnico de esta imposibilidad de ser interpretado; ¿no se trata de un subproducto dictado por las condiciones? Con valor, haces abstracción de lo que tú mismo aportarías en otras circunstancias. ¿Estas técnicas nuevas serían el último recurso, utilizable sobre todo en situaciones de dictadura y de opresión extrema? ¿No hay acaso un deslizamiento de hecho, de la creatividad, cuya parte principal pasa de la escritura a la tarea de "gran organizador". . . del teatro invisible, del teatro-foro, etcétera?

Compara el artista con un mago. Saca el conejo de su sombrero. Hace pases mágicos ¡Ése es un buen espectáculo! Los espectadores se divierten. El artista, hoy, debe ser ese mago que saca el conejo de su sombrero y que, después, muestra cómo lo ha hecho salir. De modo que el espectador vea el resultado mágico, después aprenda la magia y se convierta a su vez en mago.

Hablé del nacimiento del teatro tupi-guaraní del hechicero, en Brasil: él crea el encantamiento de toda la

sociedad. La precede en un acontecimiento estético y de naturaleza religiosa, que crea con ella. La conduce porque domina las técnicas. Pero su objetivo, su meta, es que la sociedad participe, sea productora de una búsqueda común: cómo convencer a los dioses feroces de no serlo más. El brujo metamorfosea la sociedad tupiguaraní en bruja. Gracias al artista debe producirse una transformación idéntica: debe encantar a los espectadores, producirlos artistas. No en brujo en el sentido en que el brujo imagina el mundo incognoscible, sino en artista que piensa el mundo cognoscible. Si el encantamiento es diferente, la idea es similar. Crear el encantamiento de todos, no solamente de algunos elegidos. Es un proceso, no una teoría.

En el Teatro Arena, puse en escena durante quince años una obra tras otra, sin llegar a tomarme el tiempo de reflexionar: la noche de la primera representación de una pieza, me preguntaba cuál sería la siguiente. Sacrifiqué todo a eso. Si estuviera allí todavía, tal vez no habría imaginado otro tipo de teatro. La dictadura me hizo el favor de liberarme de una de mis opresiones. . . la necesidad de repertorio.

En Perú, en Argentina, y después en todas partes, sentí la necesidad de algo diferente. Empezó en 1970, con el grupo *Núcleo;* hicimos teatro periodístico. Ya que no podíamos esperar cinco mil espectadores como antes del golpe de Estado, debíamos encontrar otros medios, y ese medio fue que. . . los espectadores produjeran sus espectáculos. Si enseñábamos nuestras técnicas a diez grupos, esos diez grupos a su vez podrían enseñar. . . Ésta fue una posición determinada por la realidad, es cierto, no pensada previamente por mí. La policía ocupa la sede del sindicato. ¿Cómo llegar a los sindicatos? Gracias al teatro periodístico. Mostraba a los obreros, a los estudiantes, que podían hacer de ese teatro su solución. La teoría viene de esta práctica.

En Portugal, donde trabajo actualmente con esas técnicas de teatro invisible, de teatro-estatua, de teatro-ruptura de la opresión, pongo en escena, además, dos de mis obras con profesionales.

También hay que seguir trabajando en los teatros, cuando es posible. Pero para cuestionar. Pongo en escena *Arena cuenta Tiradentes.* Tiradentes es el primer rey de la independencia brasileña. En realidad, se llamaba Joaquín José de Chevaciere. Tiradentes, el sacamuelas, es un sobrenombre: soldado y sacamuelas, el primer héroe de la independencia brasileña, de la lucha contra Portugal, y eso es lo que los portugueses me pidieron, que les hable como excolonizado. . .

Los actores con los que trabajo están de acuerdo en que Portugal era un país colonizador. También descubren que él estaba colonizado. Cuando Portugal explotaba al Brasil, el oro brasileño se enviaba a Flandes, al Vaticano. Flandes explotaba al Portugal y éste al Brasil. Recientemente, Portugal explotaba el África negra, pero Estados Unidos y Suecia explotaban a Portugal. Hoy, las colonias portuguesas son independientes. Y los colonizadores-colonizados descubren que siempre ha sido así: Portugal siempre fue un país colonizador colonizado. De las ganancias de la colonización portuguesa en África quedaba un 11% en Portugal, y los 89% restantes se repartían entre Estados Unidos, Bélgica, Suecia y Alemania Federal. Los colonizadores se descubren colonizados; descubren sus manos vacías. Hay más. La industria portuguesa, poco importante, es esencialmente de construcción naval. Los portugueses construyen el casco de las naves. Una vez terminados, los remolcan a Suecia, donde se monta la parte sofisticada del barco. ¿Quiénes? Obreros portugueses inmigrados. La mitad se construye en Portugal, la otra mitad en Suecia, siempre por obreros portugueses. Pero un sueco colocará la marca *made in Sweden.*

En Portugal me pidieron que escribiera, a partir de esta situación de excolonizado por los portugueses, junto con Gianfranco Guarnieri, (que colabora conmigo) nuestros puntos de vista.

El teatro-obra, el teatro literatura, sigue siendo importante como testimonio. Tiene que mostrar también *quién testimonia*, cuál es el origen del testimonio, cuál es la persona que habla, y ése era el estilo de *Arena cuenta Zumbí*, de *Arena Bahía*, mostrar a quién se oculta, quién es el autor.

Creo en el teatro literario si revela el origen de la escritura. Quiero eliminar la empatía: estoy en contra del hecho de dar a los personajes el poder de pensar y de actuar en lugar del espectador.

¿Qué se hizo de los miembros del Teatro Arena?

Están dispersos. Pero los grupos *Núcleo* no dejaron de trabajar. Existe una red de teatro clandestino actualmente en Brasil; clandestinos o semiclandestinos: hay trabajadores, estudiantes, que hacen teatro en San Pablo y en otras partes. El grupo argentino con el que había realizado el teatro invisible hizo lo mismo en San Salvador, en América Central: sin tren, pues allí no existe red ferroviaria, en autobús. . . ¡autobús-teatro! La progresión de las ideas del teatro del oprimido es lenta, pero, a pesar de todo, progresan. El libro ayudó mucho, se vendió en todos los países de América Latina: en Honduras, según me contaron, el capítulo "poética del oprimido" fue recopiado, policopiado, distribuido en panfletos. Hubo muchas ediciones clandestinas. Es una lástima por los derechos de autor, beneficioso para la progresión de las ideas. Inclusive sucedió en Perú, a pesar del poco apoyo que encontró. Para el proyecto de alfabetización en el cual me pidieron que colaborara, el gobierno había convocado a ciento veinte personas, en Lima; debían trabajar todo un mes. Cuando el gobierno comprendió que para nosotros no se trataba de hacernos portavoces de su mensaje, ya no nos ayudó más. Por el contrario, hizo todo para que la experiencia cesase. Sin embargo, hay grupos que siguen trabajando.

Lo importante es que esas experiencias no pertenecen a nadie, no son de *una* persona, lo importante es que sean asumidas por aquéllos a quienes están destinadas.

En Dinamarca, donde acabo de estar, descubrí que aparecía este tipo de idea. Con matices, por supuesto. Hace unos tres años estuve en Estados Unidos para realizar un trabajo comparable con un grupo de mujeres de teatro. Comencé enseñándoles los métodos. Llevamos al teatro-estatua. En esta técnica, los que actúan son cuerpos inmóviles; cuerpos inmóviles, estatuas, que presentan la versión ideal. Ningún protagonista del juego habla: sólo cambia, rasgo por rasgo, gesto por gesto, la significación de la postura de la estatua entera. Entonces se llega a la etapa siguiente, la de la estatua animada. Los actores designados estatuas pueden cambiar su postura, modificar el gesto, ante una señal dada, que se repite, y así progresar, desde la imagen real a la imagen ideal. Cuando practicaba esta técnica en América Latina, los actores evocaban la desocupación, el hambre, la represión; en Estados Unidos, donde también la practiqué, eran las relaciones sexuales. En Nueva York, con mujeres, habíamos discutido apasionadamente las imágenes de la transición. Al llegar a la etapa de la estatua animada, las mujeres, a medida que yo daba la señal de la animación, se reagrupaban, lejos de los hombres. Me parecía bien, era la imagen de transición. Pero a medida que se reagrupaban, echaban a los hombres. Por más que les dijese que no habían entendido nada, que debían partir de la realidad y llegar a la solución ideal, ellas no cambiaban. Y una de ellas, lesbiana, me dijo: "Eres tú quien no ha comprendido nada, tú nos enseñaste cómo utilizar técnicas. Nosotras las utilizamos. La respuesta la damos nosotras." Para ellas, en ese momento, la solución era ésa y no otra.

Tú das los medios de producción a un grupo, y ese grupo hace lo que quiere. Debes aceptar la regla del juego hasta el fin. Corres ese riesgo. No hay que pensar en

mantener el poder, asegurar más tu control. Yo doy mis técnicas, ellas sus imágenes.

Tú das también esas técnicas a actores profesionales, y, al hacerlo, el poder de eliminarte.

A ellos también. A pesar de eso, me gusta trabajar con actores profesionales; me gusta tanto como trabajar con personas que no son actores. *Me gusta trabajar con buenos actores.* Con los malos, es terrible. . . Lo he hecho. . . Los buenos actores aman el teatro invisible, para ellos es una manera de arriesgar algo, al mismo tiempo que de no sentirse mercancías. Cuando en un teatro empieza el espectáculo pago, el espectador mira al actor y se dice: ¿acaso merece el dinero que pagué? Si se ríe, si le gusta la representación, olvida el dinero. Pero es necesario que el espectador olvide el dinero para relacionarse con el actor. En el teatro invisible, no. El actor se siente liberado de este tipo de relación, crea con mayor facilidad. Muchos aman doblemente el teatro invisible, como personas, como actores. Se valoran, se sienten el mago del que hablábamos, con dos placeres: el de actuar, de provocar el ¡ah! de satisfacción del público, y a ello agregan un segundo ¡ah!, el de cómo hacer, en tanto que espectador, el pase de prestidigitación.

En Perú no tenía ningún profesional conmigo; ciento veinte personas, ciento veinte alfabetizadores, ninguno había hecho teatro, cuatro o cinco, tal vez, habían visto teatro o un espectáculo cualquiera, es todo.

¿Qué relación había entre tus técnicas teatrales y la alfabetización?

Yo debía enseñar el teatro como lenguaje. No el español. ¿Qué es el lenguaje teatral? El movimiento, las técnicas del teatro periodístico, etcétera.

¿Y después, qué harían ellos con eso?

También ellos iban a enseñar el lenguaje teatral, no el español, el teatro entre otras técnicas, entre varios lenguajes: el lenguaje fotográfico, la pintura, la serigrafía, etc. Cada alfabetizador podría luego hacer el teatro que deseaba. . . y enseñar español. Si en una clase donde había diez, veinte, treinta alumnos, sucedía que un alumno conocía mejor la pintura o el español, etc., se lo destinaba para enseñar a los otros. Los participantes del curso estaban preparados para muchas eventualidades, sobre todo para que comprendieran al analfabeto, una persona que no comprendía *un* lenguaje, *ese* lenguaje, pero que poseía *su* lenguaje, que conoce otros. Muchos compositores, muchos músicos en Brasil, no saben ni leer, ni escribir una sola nota musical, no saben ni leer ni escribir. Sin embargo, son compositores, músicos maravillosos, populares, que pueden inventar poemas, *pero que no saben escribirlos.* Conocen el lenguaje poético, lenguaje popular, no comprenden el lenguaje escrito. Por lo tanto, hay que respetarlos como personas, personas que se expresan. También hay que convencerlos de que a través de los diarios, las revistas, etc., se transmiten muchos conocimientos y no solamente a través de la música ejecutada. Por lo tanto, deben adquirir el lenguaje escrito.

No son analfabetos en todo, solamente analfabetos de un lenguaje.

En tal caso, ¿cuál es el eje de acción para ti? ¿Una voluntad política de liberación: proselitismo político? ¿Propaganda? ¿Cuál es la motivación de tu intervención? Vimos que no era teatral. La poética del autor, ¿un nuevo sentido histórico dado al papel del artista?

La poética del artista: el artista enseña a hacer arte, no lo produce solamente, y en todo caso no solo. Enseña cómo producirlo. Para mí se trata de un descubrimiento importante. Yo lo presenté, lo encontré, es un descubrimiento maravilloso. No sólo escribir obras; no solamente representarlas, hacer la puesta en escena. Enseñar y ver cómo la gente misma realiza las acciones escénicas, las obras, actuarlas, formarse en grupos.

Actualmente estoy en un período crucial: desde hace años había decidido no poner más en escena mis obras, centrar todo mi trabajo en esas formas de teatro popular. Ahora bien, he llegado al punto, en Portugal, en el que, si bien sigo con el teatro de los oprimidos, vuelvo a la puesta en escena. Por primera vez, las dos vías se unen, y no sé en absoluto qué va a producir esta conjunción. Creo poder introducir elementos de teatro del oprimido en la puesta en escena. ¿Dónde nos llevará esto? No lo sé.

Una obra, relativamente, se puede representar en cualquier parte, delante (suponemos) de cualquiera. El teatro del oprimido realizado no es transportable: lo que gana en eficacia, lo pierde en universalidad. . .

Pienso que la universalidad es colonialismo cultural: *Hair* puede ser representada en cualquier parte.

Una obra de Shakespeare también.

Una obra de Shakespeare. . . Claro que en nuestro país se puede representar *La tempestad*. Eso no quita que sea una pieza colonialista, aterradora, reaccionaria para nosotros. ¿Por qué Shakespeare dice que Calibán es feo? Calibán, para nosotros, es el más hermoso del mundo. ¿Cuál es el criterio de belleza, de fealdad? Los criterios shakesperianos, occidentales. Shakespeare fue, cuando escribió *La tempestad*, un colonizador cultural.

Siguiendo tu línea de pensamiento, ¿esto significaría que los "tesoros culturales" no son universales?

La tempestad ofrece un hermoso ejemplo de lo contrario. Para Shakespeare existen los nativos de la isla, salvajes. Están Ariel y Calibán: Ariel es perfecto, acepta la cultura del invasor, que es Próspero, y Calibán, un monstruo, lo contrario de lo que pienso.

Retamar desarrolla la idea que tú defiendes en Caliban-caníbal.

. . .inclusive él me ha convencido —es un amigo— para que escriba una obra sobre ese tema, la escribí, se la dediqué, se llama *La tempestad-Calibán*, con música de Mandoucha. Aun permaneciendo fiel, traté el tema de *La tempestad* desde el punto de vista de Calibán. Ya no es "feo": su país ha sido invadido, su cultura destruida, su madre muerta. No quiere aceptar la cultura del invasor. Los "tesoros culturales" entre comillas, como tú dices, saben ser aquellos vividos por cada país, cada habitante, según el punto de vista de su propia cultura.

Existen dos tipos de colonialismo cultural: el que se expresa en *La tempestad*, y otro, interior a cada país. En Argentina pensé organizar un festival. Había asistido a conciertos de música folklórica latinoamericana. Encontraba allí gente en smoking, escuchaban religiosamente una música tocada en pianos de cola. ¿Dónde posee el pueblo pianos de cola? El pueblo no tiene piano. El pueblo posee un tesoro musical, sí, que la burguesía recupera para sus pianos de cola. Bien, ella piensa que la cultura, el conocimiento, la experiencia del pueblo son folklore, y la cultura de la clase dominante es la verdadera cultura, mientras que a menudo no hace sino traducir en su lenguaje los tesoros del pueblo. Por lo tanto proyecté otro tipo de festival, imaginé el primer festival argentino de *burg-lore*, de la cultura de la burguesía, como existe el

folk-lore; el primer festival de *oligore*, de la oligarquía? : ¿cuáles son los tesoros de la burguesía, de la oligarquía? La cultura popular desviada según sus intereses, digerida. Integrarla a la burguesía es mantener el mundo tal cual es. Lamentablemente, el proyecto no se pudo realizar: la burguesía provocó un nuevo golpe de Estado.

Si Shakespeare y sus obras son un tesoro cultura, no es el tesoro de toda la humanidad, solamente de regiones, de países precisos. Para ser universales debe ser transformado. En *La tempestad* no se trata de hacer bueno lo que es malo y lo contrario, que Próspero se convierta en el invasor, que ordene y después se vaya, que Calibán salga vencedor. . . No. Calibán no es el vencedor. Es vencido. Nosotros no somos los vencedores en América Latina. Hay que rechazar la visión bolivariana del liberador montado en un caballo blanco, *mostrar que Calibán fue vencido sugiriendo al mismo tiempo que su cultura no era por ello inferior, que los criterios de belleza de Calibán no eran inferiores porque fuese vencido. Fue vencido porque era diferente desde el punto de vista tecnológico, y la tecnología no es la medida universal de cada cosa.* Una sociedad posee la pólvora. ¿Quiere decir esto que sea superior culturalmente? La tecnología "superior" no mide todo, es la medida de la tecnología, nada más, nada menos.

Esta tecnología superior puede producir la "fortaleza voladora", una maravilla, un tesoro. Nosotros debemos abatir la fortaleza voladora que lleva bombas, destruir ese "tesoro" que nos domina.

Por ejemplo, en Brasil hemos utilizado mucho a Molière, actuando sin pensar, cuando estábamos delante de pescadores, en Luis XIV. Uno de los grupos de choque *Núcleo* circuló durante más de un año a lo largo del litoral de San Pablo, con *La escuela de las mujeres.* Los pescadores discutían mucho sin referencias a Francia: hablaban de la propiedad de las mujeres, vista por un autor desconocido; de un problema que encontraban. Algunos eran muy revolucionarios, fuera de sus casas,

pero allí pensaban en su mujer como en su propiedad privada; Arnolfo era hombre de actuar como muchos de entre ellos. Molière nos sirvió y les sirvió; en este caso, tenía ese valor de hablar de la relación hombres mujeres, pero los otros valores anclados en la cultura francesa, respecto de la monarquía del siglo XVII, no tenían vigencia, no tenían prioridad para nosotros.

Citaré también *Tartufo*, representado justo después del golpe de Estado de 1964. En Brasil existía un movimiento Tradición-Familia-Propiedad, de extrema derecha, que hacía a menudo manifestaciones en las calles y afirmaba que era el portavoz de Dios, ya no juez supremo sino un aliado. Tartufo dijo: Dios, yo lo conozco; ustedes, ustedes son sus adversarios. Queríamos mostrar que esta actitud es antirreligiosa: si se es religioso, Dios debe seguir siendo juez supremo. Tartufo dice: Dios es mío, sólo yo puedo interpretarlo. En Brasil existía una censura implacable. Montamos *Tartufo*, pues sabíamos que si Guarnieri y yo escribíamos una obra firmada sería prohibida. Por lo tanto, pusimos en escena *Tartufo* sin preocupaciones de estilo, teniendo presente, sobre todo, las ideas que debían darse en la situación concreta de Brasil en ese período, y esta relación aportaría emoción al actor, le permitiría llegar a una forma, no al estilo francés Luis XIV. No nos preocupábamos de eso, ellos actuaban de manera stanislavskiana, aunque dijeran versos de Molière en una situación de Molière. Vi la puesta en escena de Roger Planchon: nada que ver. Después de las representaciones, los espectadores venían a vernos y nos decían a Guarnieri y a mí: *¡qué hermosa obra han escrito!* Pensaban que Molière era un seudónimo colectivo destinado a engañar a la censura. La obra les resultaba cercana. No habíamos cambiado nada del texto. Simplemente habíamos dado nuestro punto de vista de brasileños, al modo de Arena. En el *coup de théâtre* final, cuando los enviados del rey vienen a sostener el discurso en favor de la justicia real, el público reía. La representación se desenvolvía en un silencio total del público, y

para él el elogio final era un subterfugio risible: creo que Moliere, en ese momento, estaba muy cerca.

Los tesoros de la humanidad pueden ser vistos en todas partes, con la condición de que permitan este punto de vista particular. Shakespeare, Moliere. . . Mandrake el mago. Conversaba con el autor de una historieta norteamericana, conocida mundialmente. Le dije que era un colinizador del espíritu. Se sorprendió y me contestó que dibujaba sin pensar en los que la verían. ¡Su historietas eran inmediatamente traducidas en ochenta idiomas y él no pensaba nunca en los que las leerían! Ésa es justamente la actitud del colonizador. No hay que pensar. *Es así.* Ustedes imponen un punto de vista evidente, el punto de vista de ustedes, el de Estados Unidos.

En esta dirección va la técnica. Aspira a ser dada y vista por todos los espectadores de cada grupo social, de cada Estado, indistintamente, sin ninguna revisión; es un proceso de trabajo con alto rendimiento técnico.

Pero ¿de qué base cultural y técnica partieron ustedes al crear el Teatro Arena?

Cuando empecé en el Teatro Arena, hace veinte años, el teatro brasileño era dominado por los directores italianos. Cinco, seis, vinieron de Italia a hacer en Brasil el "bello" teatro brasileño. Nosotros queríamos un teatro brasileño. Nuestra primera etapa fue naturalista, contra ese teatro europeizado con una estética que rechazábamos, queríamos algo nuestro: creamos un seminario de dramaturgia, un laboratorio de interpretación para estudiar Stanislavski. . .

¿quien no era, por lo tanto, un colonizador?

. . . no, nos ayudaba a encontrar una forma brasileña

de interpretación, mientras que los italianos nos imponían un estilo exterior, una manera de interpretar Goldoni. Los actores brasileños hablaban a la italiana, con la frase cantada de los italianos. Stanislavski nos daba una técnica para encontrar nuestro estilo, lo cual es completamente diferente.

Después de esta etapa, que fue importante, nos encontramos con un peligro, la tendencia a la reproducción casi fotográfica de la realidad. La superamos interpretando a los clásicos. . . nacionalizados: *Tartufo, La Mandrágora*, obras de Lope de Vega, nacionalizados porque eran vistos desde el punto de vista brasileño, el punto de vista del pueblo.

Después tratamos de enraizarnos en la realidad brasileña, en nuestras tradiciones. *Arena cuenta Zumbí*, de la que los niños conocían la fábula desde la escuela, es la historia de la república negra de Pamares, de un rey que se suicida. Pero nosotros introdujimos allí nuestra realidad inmediata. Cuando el personaje dictatorial hablaba sus palabras eran las de Castelo Branco, el dictador brasileño del momento. También hemos introducido música, la tercera etapa de nuestro trabajo, el trabajo musical. De la cuarta etapa ya he hablado. Consideramos que todo lo que hicimos no bastaba, que el pueblo debía producir su teatro, tomar los medios de producción. Después surgieron las técnicas del teatro del oprimido, el teatro invisible, etcétera.

Por supuesto, lo que realizamos estos veinte años no representa de ningún modo el teatro brasileño. Hubo varias corrientes. Una de ellas, animada por el Teatro Officina, era la más notable, sobre todo con las representaciones del *Rey de la Candela*. Hay una diferencia con nuestro trabajo: nosotros queríamos trabajar en el sentido de la cultura popular, mientras que Officina pensaba más en la contracultura. Existe una cultura oficial y ellos la rechazaban.

Compositores y gente de teatro iniciaron la destrucción de la cultura ofical en su contexto. Fue el movi-

miento tropicalista, sobre todo muy vivo en la música, con Caetano Veloso, João Gilberto. Algunos, muy dotados, músicos, hombres de teatro, realizaron espectáculos interesantes, violentos, con resultados visibles en la música, en el teatro.

Nunca intentamos seguir esta vía de la contracultura. Nosotros estábamos en otro lugar. Yo estaba muy ligado al Centro de Cultura Popular de Paulo Freire (CRPC), en Recife: él se ocupaba de la alfabetización, yo del teatro; fue el primer centro. El segundo fue el de la Unión Nacional de Estudiantes, de Río. Luego se crearon otros, miles, particularizados; centro de habitantes de una fabela; centro de obreros metalúrgicos, de mujeres, estudiantes, obreros, campesinos. Freire tuvo una importancia considerable en este movimiento. . . El teatro del oprimido saca sus raíces de este movimiento de cultura popular.

ENTREVISTA REALIZADA Y REDACTADA POR
EMILE COPFERMANN, *(diciembre 1976 - enero 1977)*

Esta obra se terminó de imprimir
en el mes de septiembre de 1989
en los Talleres Gráficos Continental, S.A.
Calz. de Tlalpan No. 4620
México, D.F.

Se tiraron 1,000 ejemplares
más sobrantes para reposición